

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU
DEPARTAMENTUL TEATRU



CENTRUL DE CERCETARE
„ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE“

COLOCVII TEATRALE

Editura ARTES Iași

Colectivul de redacție:

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu – redactor coordonator
Conf. univ. dr. Anca Ciobotaru
Drd. Alina Trache
Prep. univ. Cristina Misievici

Consultanți:

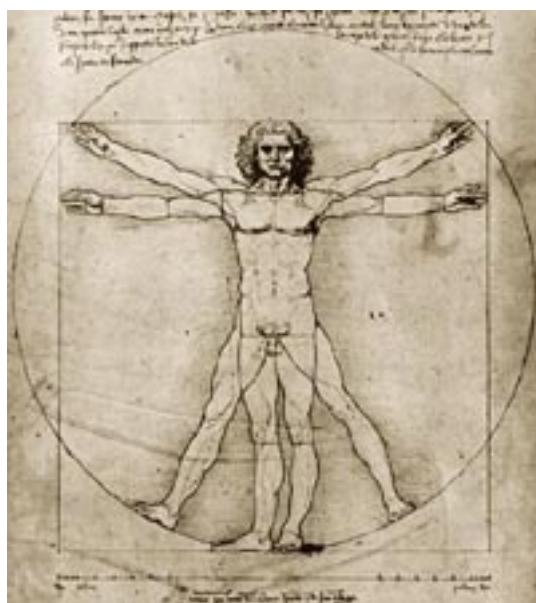
Prof. univ. dr. Natalia Dănăilă
Prof. univ. dr. Constantin Paiu
Prof. univ. dr. asociat Ștefan Oprea
Prof. univ. dr. Florin Faifer

Tehnoredactare:

Drd. Florin-Gheorghe Luchian

Editura „ARTES“ Iași
2007
ISSN 1584-4927

IDENTITATE ȘI INTERCULTURALITATE



INTERTEXTUALITATE, INTERLUDICITATE, INTERTEATRALITATE

Anca-Maria RUSU

Critica modernă consideră astăzi că orice text literar trimite implicit sau explicit la alte texte anterioare lui, grație fenomenului de *intertextualitate*. Noțiunea – propusă de Julia Kristeva în discursul său critic de la sfârșitul anilor 60 – s-a impus imediat ca element indispensabil analizei textului literar.

Pentru Julia Kristeva deci (*Séméiotikè*, 1969), intertextualitatea este o „permutare de texte”, căci „în spațiul unui text mai multe enunțuri aparținând altor texte se întâlnesc și se neutralizează”. Textul devine astfel o structură combinată, locul unui schimb constant între diverse fragmente pe care scriitura le reazăază, construind un nou text ce-și află punctele de plecare în texte premergătoare, negate ori reluate, pe care le repercutează prin referințe *in absentia* (aluzia), sau prin înglobări *in praesentia* (citatul). Intertextualitatea presupune, așadar, un proces nelimitat, o veritabilă dinamică textuală; iar textul este, în fapt, un potențial intertext; aceasta nu pentru că el ar conține elemente de împrumut imitate sau deformate, ci pentru că scriitura care îl produce procedează prin redistribuire, deconstrucție și diseminare a unor opere precedente.

La rândul său, Roland Barthes precizează, în sinteza sa despre teoria textului (*Encyclopoedia universalis*), că orice text este un intertext; alte texte îi sunt circumscrise, la nivele variabile, în forme mai mult sau mai puțin recognoscibile: texte aparținând culturii anterioare sau celei contemporane lui. Segmente de coduri, de convenții artistice, structuri, modele ritmice, fragmente specifice unor limbaje sociale se transferă în mod inedit în text. În consecință, intertextul reprezintă un câmp general de formule anonime a căror origine este greu reperabilă, de citate „involuntare, automatizate și date fără ghilimele”. Astfel definită, intertextualitatea nu trimite nici la reluarea propriu-zisă a unei opere a trecutului, nici la includerea unor referințe transparente la tradiție, ci la energia cinetică proprie scriiturii, de transpunere a unor enunțuri anterioare sau sincrone. Ea apare ca o noțiune extensivă: nu doar aluzia, parodia, pasișă se manifestă ca paliere intertextuale; o caracterizează orice formă de reminiscență, de rescriere, de schimb, aptă a se instaura, ca un sistem de ecouri lingvistice, între un text dat și ansamblul limbajului care-i este contemporan.

Problematica intertextualității este abordată și de Gérard Genette (*Palimpsestes*), dar într-o optică diferită. Pentru criticul francez, intertextualitatea nu reprezintă un element central al textului, ci o relație transtextuală asemeni altora. Iar textul nu trebuie evaluat în singularitatea sa, de vreme ce el se conturează ca produsul unei *transtextualități*, al unei relații flexibile – manifestă sau secretă – cu alte texte. Căci transtextualitatea cuprinde cinci tipuri de raporturi:

-*arhitextualitatea* definită prin legătura pe care un text o întreține cu categorii generice (precum romanul, eseul, sonetul etc.) făcând referire la genul literar căruia îi aparține; această relație este importantă atât pentru construcția textului respectiv (bazată pe o serie de convenții scripturale), cât și pentru orizontul de așteptare al cititorului, pentru lectura sa;

-*paratextualitatea* presupune raportul pe care un text îl stabilește cu paratextul său (titlu, prefață, postfață, argument, note, ilustrații etc.), dar și cu schițele ori ciornele premergătoare versiunii finale tipărite;

-*metatextualitatea* este relația critică prin excelență, cea care unește un text cu alt text despre care vorbește. Metatextualitatea poate însă fi înscrisă într-un roman, de exemplu, ce cuprinde, în narațiune, teoriile scriitorului (sau ale altor autori) despre genul respectiv; este, de asemenea, cazul autobiografiilor mai mult sau mai puțin ficționale care înregistrează diverse reacții critice la opere deja intrate în circuitul cultural al momentului. În romanul modern de la Gide încoace, grație tehnicii numite *mise en abyme*, metatextualitatea se manifestă prin comentariile naratorului/personajului asupra textului pe cale de a fi scris.

-*hipertextualitatea* stabilește raportul dintre un text B (*hipertext*) și un text anterior A (*hipotext*) din care derivă, sau pe care se grefează altfel decât sub forma comentariului critic; avem aici a face cu pastișa, parodia, transpunerea unor mituri reactualizate: Faust, Don Juan, Antigona etc.

-*intertextualitatea*, spune Genette, este prezența efectivă a unui text într-un alt text; tradițional și explicit vorbind, avem de-a face cu practica *citatului*; într-un mod mai puțin declarat, intertextul presupune apariția *aluziei*, în care un rol esențial îl joacă percepția cititorului avizat. Alte aspecte ale intertextualității sunt considerate reluările unor forme și formule ce provin din opere anterioare (personaje, acțiuni), în cadrul unei serii, al unui ciclu romanesc, cinematografic, dramaturgic, însoțite de eventualele transformări cerute de contextul scriiturii: se

poate astfel trece de la discursul reverențios la cel ironic, de la valorizarea unui personaj la discreditarea sa.

Dificultățile care intervin atunci când încercăm o definire a intertextualității țin de limitele problematizării acestui concept, văzut într-o manieră extensivă de Julia Kristeva, și conceput în mod mai restrictiv de către Genette. Ambiguitatea termenului se accentuează și mai mult dacă îl considerăm nu ca pe un element produs de scriitură, ci ca pe un efect al lecturii. Astfel, intră în joc nu construcția intertextului, ci modalitatea prin care el poate fi/ trebuie citit, lectura devenind o condiție fundamentală a funcționalității de tip intertextual.

Din această perspectivă, Michaël Riffaterre (*La Pensée* no. 215/1980) consideră că intertextualitatea este „perceperea de către cititor a raporturilor dintre o operă și alte opere care au precedat-o sau care i-au urmat”. În consecință, intertextualitatea reprezintă o modalitate de selecție a lectorilor avizați în raport cu cititorii obișnuiți, incapabili a-i distinge „urmele”. O atare definire a intertextualității prezintă riscul apariției subiectivității în stabilirea apropiierilor estetice operate prin lectură. Roland Barthes, spre exemplu, recunoaște (*Le Plaisir du texte*) că opera lui Proust constituie pentru el Textul de referință, prisma prin care, independent de cronologie, citește orice alt text. Pe de altă parte, atunci când Prosper Mérimée (*Colomba*) spune că un anumit personaj masculin era „un adevărat Othello”, el mizează, în obținerea sensului corect al sintagmei, pe cunoașterea, de către cititor, a eroului shakespearian.

Trebuie să precizăm aici că relația intertextuală poate fi ratată, dacă cititorul nu (mai) știe să o identifice; dar și că, printr-o reacție inversă, intertextul poate fi amplificat de memoria solicitată în exces a lectorului cultivat, care va avea tendința de a proiecta asupra textului propriile sale referințe, de a considera, prin suprainterpretare, ca fenomen intertextual obligatoriu ceea ce nu reprezintă, poate, decât o reminiscență aleatorie.

Dacă admitem că un text împrumută anumite elemente constitutive de la alte texte precedente, dar și că el aduce informații scripturale inedite, putem presupune că și jocul actorului se supune aceluiași fenomen de interferență cu alte forme teatrale, cu alte stiluri, cu alte limbaje specifice spectacolului (precum circul, baletul, cinematograful, muzica, arta manipulării marionetei, ritualul sacru), sau cu alte coduri teatrale (cele asiatice în spectacolele Arianei Mnouchkine, sau în textele polonezului Tadeusz Kantor). Dramaturgul, regizorul și actorul citează - voluntar sau nu - anumite maniere de joc,

anumite forme ludice și modalități artistice care conduc spre o realitate textuală / scenică vizibilă mai ales în spectacolul modern, spre ceea ce s-ar putea numi astăzi *interludicitatea* reprezentației teatrale.

Limbajul teatral utilizează, sincretic, „materiale” specifice celorlalte arte; se construiesc astfel posibile dialoguri interdisciplinare, interestetice, care potențează teatralitatea, atunci când ele nu sunt excesive unelte ale vizualității pure, ci însăși chintesența mecanismului scenic. George Banu avansează, în acest sens (*Ultimul sfert de secol teatral*), o ipoteză interesantă referitoare la spectacolele lui Grotowski, „echivalent scenic al viziunii cézanniene” prin vitalitatea dată de articularea expresiei teatrale într-o structură organizată geometric. Grotowski poate fi considerat, așadar, un Cézanne al teatrului; iar spectacolele Arianei Mnouchkine îi sugerează criticului, prin importanța acordată „liniei vizibile și siluetelor distincte realizate în culori tari, o posibilă punere în scenă a programului ilustrat în chipul cel mai strălucit de Gauguin; căci, aidoma acestuia, regizoarea cultivă *compartimentarea* și tehnica picturală a *cloisonismului*”.

Dacă scena mnouchkiniană a evocat, la un moment dat, tablourile pictorului din Tahiti prin frumusețea ei decorativă, un întreg sistem de ecouri artistice și ludice definește opera lui Tadeusz Kantor. Acesta convoacă și constructivismul, și dadaismul, și happeningul, și Nô-ul japonez, pentru a-și elabora propriul „teatru al iubirii și al morții”, fără însă a recurge la grefe ori împrumuturi artificiale. Este vorba - observă același George Banu - de o echivalență, de „o întâlnire în care cultura pune în lumină cultura, iar tradiția stă la temelia inovației”; exemplară definiție, credem, a intertextualității înțeleasă în sens extensiv și - de ce nu? - a interteatralității, ca variantă scenică a sa. Nu supraetajarea elementelor provenind din culturi diferite, ci întrepătrunderile, intersectările culturale, amestecul inedit al semnelor în reprezentația teatrală sunt astăzi căile intertextuale, interteatrale urmate și de Ariane Mnouchkine. În căutările sale, veritabile construcții inițiatice, regizoarea combină mituri, tipuri de cultură, evenimente istorice ce compun o înlănțuire logică, un surprinzător arbore genealogic al sensurilor universale, conținute în imensul intertext al lumii.

Iată că teatrul, înțeles ca fenomen spectacular, poate utiliza metisajele culturale, artistice, ludice. Acestea apar și la nivelul textului propriu-zis, înscrise în țesătura acelei scriituri dramatice care pune în evidență caracterul fizic al reprezentației, legăturile sale cu alte forme de spectacol (guignol-ul, circul, mimul, pantomima, baletul), cu jocul

marionetei și al măștilor, cu mișcările magice ale ritualurilor, antrenând o devalorizare a limbajului conceptual și propunând semne vizuale caleidoscopic reunite. Conform acestei viziuni asupra teatralității, se proiectează, în lumea sensibilului, stări și imagini ce constituie resorturile ei ascunse; se materializează fantasme, flashuri onirice, prezențe interioare care se mișcă fizic pe scândura scenei. Și astfel, ocolind abstractul conceptului, se conservă impactul direct al imaginii, îmbogățită prin context și prin „ambiguitățile” sale semiologice.

Am conturat, de fapt, liniile de forță ale unui moment extrem de important în istoria teatrului modern: cel al farsei tragice de la mijlocul secolului XX. În epocă, piesele semnate de Ionescu, Beckett, Genet, Adamov, Vian au intrat sub incidența formulei *noul teatru*, căreia, începând din 1961 (anul publicării cărții lui Martin Esslin *The Theatre of the Absurd*) i-a fost preferată cea de *teatru al absurdului*. Și alte denumiri i-au fost „conferite” ulterior, dar important rămâne, în contextul discuției despre intertextualitate, interludicitate și interteatralitate, o observație asupra căreia dorim să insistăm: acest tip de teatru a provocat repunerea în discuție a tradiției (și nu o anulare abuzivă a ei), o reflecție asupra naturii teatrului însuși, fiind o abordare, prin teatru, a problematicii teatrului; este, deci, un fel de metateatru, apărut ca o consecință firească a redimensionării teatralității (la care visase Artaud) și a unei posibile reteatralizări care să submineze primatul „literarizării” cuvântului rostit pe scena vremii.

Aceasta nu a presupus (cum prea des s-a afirmat) o anulare a formelor și tehnicilor teatrale clasice, o insurgență distructivă, ci o raportare parodică, ironică, la o serie de locuri comune fixate de tradiție, osificate prin clișeizare. La Ionescu și Beckett, de exemplu, noutatea discursului vine din folosirea unor grefe interteatrale: inovațiile limbajului lor dramatic stabilesc frecvent raporturi (nu întotdeauna ușor decelabile) cu scriituri teatrale anterioare, bazate pe convenții și coduri binecunoscute. La o lectură atentă a piesei *Așteptându-l pe Godot*, putem sesiza, de pildă, utilizarea *sticomitiei*, tip de dialog folosit în teatrul antic, dar și de Corneille. Sticomitia este formată din replici scurte, egale ca dimensiune, ce imprimă rapiditate dialogului pe care îl tensionează în momentele-cheie ale acțiunii. Și la Beckett sticomitia accelerează dialogul, dar scopul său nu mai constă în relevarea confruntării dintre personaje, ci în sublinierea ideii de repetitivitate a mecanismului vorbirii (și deci al gândirii) care umple golul așteptării. Sticomitia beckettiană dizolvă tăcerea - preambul înfricoșător al dispariției finale - ludicizează contrapunctic tragismul

singurătății în doi și relativizează percepția spectatorului asupra cuplului de vagabonzi; ei par a forma, astfel, un duo de foști actori uitați de lume care schimbă mecanic replici ivite dintr-o memorie adormită. Poate nu greșim dacă (bazându-ne și pe alte elemente prezente fie în dialog, fie în didascalii) susținem ipoteza unei lecturi a lui *Godot* ca text ce vorbește, între altele, despre condiția artistului și a teatrului, ca o expresie discretă a metateatralității – segment al interteatralității.

Efectul de oglindă obținut prin metateatralitate pleacă de la o mai veche interogație despre teatru, pe care acesta a formulat-o despre sine, folosind structura proteiformă a *teatrului în teatru*. A existat mereu, începând cu teatrul baroc, o „punere în abis”, un soi de dedublare critică, ce a susținut uneori imaginea shakespeariană a unui *theatrum mundi*, provocând alteori o reflecție asupra rolului iluziei teatrale (Corneille), ori problematizând pirandellian raportul dintre teatru și realitate.

Interteatralitatea și interludicitatea pot fi deci detectabile la nivelul structurii dramaturgice. Este și cazul *parodiei* care, de la Aristofan încoace, imită o operă „serioasă” într-un stil „bufon”, care inversează valorile prin deriziune, conform unui referent cultural comun autorului și publicului intrat în conivență cu acesta. „La Büchner sau la Brecht, anumite pasaje devin greu descifrabile, dacă nu sesizăm citarea ironică a patosului schillerian”, observa Patrice Pavis (*Dictionnaire du théâtre*). Parodia provoacă o implozie a textului inițial, îi devitalizează procedeele și personajele, servește ca armă în dispute literare și teatrale (secolele XVII, XVIII, XIX), dublează o operă în mod burlesc și îi dezamorsează tragismul.

La Beckett, la Ionescu, asistăm în plus, la o evacuare a patosului, a lirismului cosubstanțial valorilor și mecanismelor teatrale prestabilite, dar și la crearea, prin efect direct, a unui loc și a unui limbaj scenic ce promovează noi dimensionări ale tragicului împins spre farsă ireverențioasă și ale grimasei pline de dramatism. Parodierea unei piese nu este o simplă tehnică de obținere a comicului. Ea instituie jocul intertextual al comparațiilor, al comentariilor, instaurat între opera parodiantă și o întreagă tradiție teatrală, constituindu-se într-un metadiscurs critic asupra textului original. Uneori, parodia îl rescrie prin metamorfozări ideologice, ca în cazul piesei *Macbett* a lui Ionescu, veritabilă replică teatrală a *Macbeth*-ului shakespearian. În analiza făcută de Genette (*Palimpsestes*) textului ionescian, se reiterează ideea că personajul

Ubu (*Ubu Roi* de Jarry) era deja o caricatură a personajului lui Shakespeare. Între textul lui Jarry și cel al lui Shakespeare se stabilește, așadar, o relație vizibil intertextuală, prin intermediul parodiei. Această intertextualitate justifică opțiunea regizorală a lui Silviu Purcărete care a montat, la Teatrul Național din Craiova, spectacolul *Ubu Rex cu scene din Macbeth* (1991), intentând, scenic, un proces totalitarismului bazat pe minciună și crimă. Montarea lui Purcărete ne apare și ca o expresie artistică a postmodernismului teatral, caracterizat prin interteatralitate, decompoziție, fragmentare și apoi recompunere a mai multor texte dramatice.

Parodia ca tehnică intertextuală i-a servit permanent lui Eugen Ionescu în exprimarea revoltei sale contra anumitor rețete fixe, a unor ingrediente arhicunoscute impuse de scena tradițională. El s-a raportat astfel la o serie de scene-tip din melodramele la modă în anii '50 (scena „recunoașterii” petrecută între soții Martin în *Cântăreața cheală*), de personaje „manipulatoare” ale comediei clasice și ale teatrului de bulevard (servitoarea din *Cântăreața cheală*, sau cea din *Lecția*), la tehnici ale dialogului (polilogul din *Rinocerii* trimitând, sub forma unei comice și neliniștitoare cacofonii, la corul antic). Dar Ionescu recurge la intertextualitate și atunci când introduce personajul numit Bérenger în mai multe texte (*Ucigaș fără simbrie*, *Rinocerii*, *Pietonul aerului*, *Regele moare*), deschizând o cale comună de interpretare coerentă a temelor și motivelor abordate, ce vizează problematica identității și alterității, a raporturilor ființei umane cu ea însăși și cu ceilalți.

Este ceea ce se întâmplă, pe de altă parte, între *Jacques sau supunerea* și *Viitorul e în ouă*, unde împletitura intertextuală se plasează în special la nivelul personajelor (p)reluete în cel de-al doilea text care, la rândul său, constituie un intertext caricatural al dramei burgheze sau al comediei serioase din secolul al XVIII-lea, așa cum au teoretizat-o Diderot, Rousseau și Beaumarchais. O dată în plus, intertextualitatea sugerată de Ionescu a condus la interteatralitate, de vreme ce mai mulți regizori au conceput, combinând cele două texte, spectacole unitare: Lucian Pintilie (București), Tompa Gabor (Cluj), Moshe Yassur (Iași). În plus, între aceste trei versiuni scenice se pot stabili incitante relaționări interpretative, căci ele formează o rețea interteatrală ce ajută la descoperirea semnificațiilor potențiale ale pieselor ionesciene.

Trebuie spus că, în astfel de cazuri, interteatralitatea capătă sens prin abilitatea receptorului avizat, apt a vedea firele țesute între

două sau mai multe viziuni regizorale ale aceleiași piese. Spectatorul pasionat de teatru, informat asupra mișcării teatrale din timpul său real (dar și dintr-un spațiu-timp artistic mai general), deținător al unei memorii culturale, are capacitatea de a sesiza interteatralitatea, de a compara un spectacol cu altul, jocul unui actor cu interpretarea dată aceluiași rol de un altul, și de a aplica astfel receptării sale criteriile interludicității. Memoria culturală de care pomeneam mai sus condiționează înțelegerea spectacolului, mai ales dacă regizorul include în piesa unui dramaturg fragmente extrase din texte ce nu-i aparțin acestuia, dar cu care piesa respectivă intră în rezonanță tematic, explicativ sau parodic. Se creează –în mod voit – o relație intertextuală între opera citată și textul prim; un exemplu elocvent l-a oferit Antoine Vitez prin citarea lui Aragon în spectacolul său *Andromaca*.

Într-o atare situație, pentru receptorul care nu este neapărat și cititor de poezie, apare ca vitală o altă formă a transtextualității: cea reprezentată de Caietul-program al spectacolului, *paratext* pregătitor, ghid de lectură a reprezentației și sursă a unui întreg orizont de așteptare. Orizontul de așteptare al publicului se deschide și grație unui alt paratext: *titlul* piesei montate, dincolo de raporturile evocatoare (sau surprinzătoare, parodice) pe care le stabilește cu textul propriu-zis, deține și valoarea „aperitivă” a unei intertextualități declarate. *Emanciparea prințului Hamlet* de Alina Mungiu-Pippidi, sau *Pescărușul din livada de vișini* de Horia Gârbea se intersectează structural cu mari texte ale teatrului shakespearian și cehovian, iar spectatorul percepe dintru început drumul pe care trebuie să-l parcurgă în actul receptării.

Acest drum sinuos relativizează astăzi datele tradiționale ale iluziei teatrale, ale coerenței și creșterii poveștii scenice, prin renunțarea la unicitatea unei anumite forme de discurs teatral, căruia i se preferă adesea eclectismul stilistic provocat de confruntarea diverselor tipuri de scriitură transferate pe scenă și adaptate ei. Noțiunea de *adaptare* (omniprezentă, în ultimul timp, pe afișele noastre) desemnează transformarea unei opere non-teatrale (roman, nuvelă, schiță, poem epic) în text teatral alcătuit din didascalii, din dialog (și eventual monolog), text care conține elementele principale ale povestirii, ale raporturilor dintre actanți. Adaptarea poate consta în „rescrierea” unei piese deja cunoscute, printr-o reasezare a episoadelor, prin modificări ale textului dialogat chiar, prin actualizări ale costumelor, decorurilor, accesoriilor; ea permite o nouă lectură a

piesei, conformă cu orizontul de așteptare al spectatorului și cu situația socio-istorică a momentului.

Acestor manevre textuale li s-au alăturat, începând cu anii '60 ai secolului XX, și altele, precum coupé-ul, montajul sau colajul, circumscrise unui veritabil postmodernism teatral; artizanii spectacolului recurg la tehnici de simultaneizare a operelor adaptate pentru scenă, la fragmentare, la interteatralitate, la intertextualitate, văzute ca modalități de exprimare a libertății de a (re)crea, de a gândi spectacolul, de a demistifica, în fond, mitul pozitivismului, al raționalității, de a submina certitudinile ontologice și artistice ale publicului. Regizorul postmodern pare să-și fi pierdut interesul pentru *story*, pentru desfășurarea cronologică, de la intrigă la punct culminant și deznodământ, fiind mai sensibil la aspectul aleatoriu și statistic al fenomenelor, la acumularea de amănunte care generează atmosfera, la creșterea progresivă a tensiunii, a reacției afective, estetice în procesul de receptare. Formule precum „dramatizare”, adaptare scenică”, „versiune scenică”, „după piesa /o idee de...”, „spectacol inspirat de...” sunt, în ultimii treizeci de ani, punctele de plecare în numeroase reprezentații teatrale occidentale (Antoine Vitez, Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Klaus Michael Grüber, Luca Ronconi), dar și din spațiul teatral românesc (Radu Penciulescu, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie, Tompa Gábor, Radu Afrim).

ACTORUL ȘI PUBLICUL - ÎNTÂLNIRE GROTOWSKIANĂ ȘI ÎMBRĂȚISARE BROOKIANĂ

Adina-Elena POPESCU

Atunci când face referire la raportul dintre actor și spectator, Peter Brook vorbește despre iubire și exotism, despre intimitate și energii generate de „*dorința de celălalt*”¹, despre dialog și deschidere, despre dezvăluire și învăluire fermecătoare de forțe umane. „El vrea să obțină, la scara unui teatru, o relație în care actorii și cei ce îi privesc să fie complet înlanțuiți și împreunați. Publicul este, pentru Brook, cealaltă persoană; la fel de vitală ca interlocutorul într-o conversație sau ca partenerul în dragoste.”²

Actul teatral este o chestiune relațională și, „ca să se dezvolte, teatrul reclamă întotdeauna dialogul.”³ Când în discuție e dialogul dintre actor și spectator, atunci se presupune deschidere și căldură, energii creatoare sau revendicatoare de creație și, ca în orice relație de dragoste, partenerii – histrioni sau receptori – așteaptă să atingă clipa de fericire unii prin ceilalți, așteaptă dăruire și brațe deschise sau, pur și simplu, apropiere și trasparență.

Pornind de la premisa brookiană, străbatem cercul acesta, cald și primitor, care se numește relația actor-public și atingem un alt unghi de vedere, autoritar pe tărâmul esteticii teatrale, acela al lui Jerzy Grotowski. Teoreticianul și practicianul teatrului sărac credea în teatru ca *întâlnire*, o întâlnire provenită din fascinație. Pe de o parte, amintea de întâlnirea dintre creatorii spectacolului – actori, regizor, scenograf etc. – iar pe de alta, despre întâlnirea actorului cu publicul. „Nu există decât un element pe care cinematograful și televiziunea nu pot să-l răpească teatrului: proximitatea organismului viu. Din această cauză, orice provocare a actorului [...] devine ceva măreț. Este deci necesar să abolim distanța dintre actor și public, eliminând scena, distrugând toate frontierele.”⁴

¹ George Banu, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Editura Unitext și Polirom, București, 2005, pag. 182

² ibidem

³ ibidem

⁴ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 2007, pag. 26

Trecând peste detaliile tehnice, observăm cu ușurință că pozițiile celor doi oameni de teatru converg în aceeași idee, atunci când fac referire la binomul actor – spectator: magica întâlnire grotowskiană se prelungește firesc într-o strânsă îmbrățișare brookiană.

Teatrul poate exista fără costume și fără decoruri, poate exista fără muzică, fără efecte de lumină și chiar fără text: „dacă urcăm pe scenă câteva persoane cu un scenariu elaborat de ele și le lăsăm să-și improvizeze replicile ca în Commedia dell’Arte, spectacolul va fi la fel de bun chiar dacă cuvintele nu sunt articulate, ci doar murmurate.”⁵

Poate exista teatrul fără actori? Apelăm pentru răspuns tot la Grotowski. „Nu cunosc nici un exemplu de acest fel. Am putea cita teatrul de marionete. Totuși, chiar aici, vom găsi în spatele scenei un actor, chiar dacă este un actor de alt soi.”⁶

Poate exista teatrul fără public? „În caz extrem, cel puțin un spectator e necesar pentru a face un spectacol. Ne rămân, astfel, actorul și spectatorul. Putem defini deci teatrul ca ceva ce se petrece între un spectator și actor. Tot restul e suplimentar.”⁷ Nu intrăm în detaliul teatrului sărac propus de Grotowski, dar ne supunem ideii că actorul și spectatorul sunt pilonii principali ai spectacolului teatral.

„Actorul brookian nu este nici rezervat, nici parcimonios. Dar nu este nici un risipitor fără rost, căci energia pe care o cheltuiește o controlează și nu o eliberează niciodată în mod haotic. El nu trișează. Are curaj. Și vrea să împărtășească totul.”⁸

Actorul, așadar, cu îndrăzneală nemărginită și suflet deschis se oferă pe sine, se dezvăluie publicului. Spectatorul, *celălalt* partener, îl susține pe histrion și îi oferă energia și suportul de care acesta are nevoie pentru a împlini actul teatral. E un schimb avantajos, o mișcare circulară energetică, pozitivă și plină de sensuri nebănuite pentru că, după cum bine se știe, „a merge la teatru ca să vezi un spectacol nu înseamnă că toată lumea urmează să vadă același lucru într-un mod identic.”⁹

Actorul este ființa care se hrănește din privirea celorlalți. El are nevoie de spectator și toată ființa lui lucrează cu iluziile acestuia, cu

⁵ idem, pag. 19

⁶ idem, pag. 20

⁷ ibidem

⁸ George Banu, op.cit., pag. 118

⁹ Marian Popescu, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, Editura Meridiane, București, 1990, pag. 186

setea lui de aventură, de nou, de actualizare sau de posibil și provocare. Toate sensibilitățile histrionului se strâng în jurul ideii de transformare a mediului ludic într-o replică viabilă și durabilă la adresa realității care îl mulțumește sau nu. Adevărata împlinire a actorului se clădește pe tot ceea ce rămâne echivoc și nu are confirmare decât în clipă. Această clipă nu își găsește menirea în lipsa *celuilalt*, a receptorului.

Spectatorul vine la teatru cu propriile așteptări, mai mult sau mai puțin conștientizate și se lasă influențat de „impulsul de prospectare a propriului prezent sau de aproximare a unui viitor, prin calibrul imaginii.”¹⁰ Tocmai de aceea, actorului i se cere o pregătire specială, pentru a putea cu ușurință să devină disponibil și credibil în relația cu publicul. „A fi pregătit înseamnă a fi antrenat și a fi deschis”¹¹ spre aceia care au venit să se piardă în iluzia teatrală și să primească darul histrionic, într-o împreunare fericită. Relația e „fragilă și fiecare, actor și public, trebuie să se simtă implicat, mereu dispus să răspundă apelului care i-a fost lansat.”¹²

Întrebarea care vine firesc face referire la limitele acestei relații, actor-spectator. Până unde poate merge implicarea publicului, până unde *coboară* actorul? Brook, spre deosebire de Grotowski, „nu caută să aibă un public restrâns, ci, dimpotrivă, o mulțime aflată pe scenă și o altă care privește [...] împărțășind o experiență colectivă.”¹³ Privit așa, publicul devine un al patrulea creator, cum spunea Meyerhold, iar pentru menținerea contactului, pentru ca schimbul să capete vitalitate și consistență, e nevoie de entuziasm, de pasiune, „de violență chiar, căci teatrul dispune de o senzualitate a mulțimii, care implică și o senzualitate a întâlnirii.”¹⁴

Această întâlnire care presupune să ții întotdeauna seamă de celălalt, să îl pui în valoare, să îl înțelegi și să îi asculți doleanțele e una specială. Actorul, partener de prim rang în raportul cu publicul, trebuie să știe că spectatorul e mereu surprinzător și „poate deveni amenințător îndată ce nu se simte dorit.”¹⁵

¹⁰ idem, pag.189

¹¹ George Banu, op.cit, pag.182

¹² idem, pag.183

¹³ ibidem

¹⁴ ibidem

¹⁵ idem, pag.184

Pe de altă parte, „în clipa în care actorul nu primește răspunsul așteptat, adevărata lui stare iese la iveală.”¹⁶ Așadar, relația aceasta de dragoste înfocată revendică atitudini deosebite și pulsuni provocatoare. „Histrionul nu urmărește ca întreaga sală să-i poarte masca, să-i imite acțiunile ori să se identifice cu el, dar ține ca toți membrii asistenței să întrețină un raport viu cu iluzia, deoarece numai astfel ei vor ajunge să facă parte din aceeași lume, iar comunicarea, pe deasupra diferențelor dintre ei, va fi posibilă.”¹⁷

Convenția e la ea acasă și primește vizita iluziilor spectatorului, spectator care simte, presimte, actualizează și trăiește momentul teatral prin adoptarea unei măști. „Spectatorii sunt, inițial, niște anonimi. Ceea ce-i smulge din această stare e tocmai adoptarea măștii, stabilirea unei relații personale cu sfera iluziei – cu alte cuvinte, cucerirea unei identități în cadrul ficțiunii teatrale. Gradul de realitate al acesteia, ei îl determină. Nu toți au același vis, dar toți visează [...]”¹⁸

Mască, semnificație, revelație, modelare și remodelare de acțiuni din punctul de vedere al spectatorilor; văzut așa, teatrul e interioritate reprezentată iar iluzia scenică îi oferă spectatorului realul de dincolo de realitatea imediată. Pe lângă faptul că există mai multe propuneri estetice de contemplare, de receptare a spectacolului de teatru, „capacitatea de a fi aici, nedivizat, nehărțuit de dublii rigizi ai cotidianului, de a te dedica lui *acum* într-un chip exclusiv, ce nu îngăduie nici marile, nici micile evaziuni, și de a împărtăși cu un altul această capacitate, ca pe un privilegiu sărbătoresc, dă conținut *stării teatrale de prezență*.”¹⁹

Așadar, actorul și spectatorul se întâlnesc, se îmbrățișează și se prind în jocul lui *aici* și *acum*, până la epuizare, până la finalul jocului care, întâmplător sau nu, este același cu cel al reprezentației.

„A fi viu: să dorești și să fii dorit. Aici e secretul, știința, dibăcia!”²⁰ Actorul îi oferă spectatorului oglindirea, depășirea cotidianului și atingerea unei lumi care nu este mai pură sau fantastică, ci doar mult mai energică, mai esențializată, mai dezbrăcată de balast. Primind oferta actorului, care în mod paradoxal trebuie să se deschidă și să comunice, pe de alta, să accentueze

¹⁶ ibidem

¹⁷ Mihai Măniuțiu, *Despre mască și iluzie*, Editura Humanitas, București, 2007, pag.

112

¹⁸ idem, pag.113

¹⁹ idem, pag.118

²⁰ idem, pag.120

caracterul inclusiv al acestei acțiuni, spectatorul este inițiat în regatul iluziei, acolo unde „scena constituie o paranteză a vieții, unde a te afla înseamnă totodată mai mult și mai puțin decât a trăi [...]”.²¹

Actorul *simte sala* și se contaminează de energiile publicului, mai mult sau mai puțin avizat, mai altruist sau mai puțin darnic, dar atât de însetat de convenție. În acest context, sala reface experiența actorului. „Astfel încât, dacă jocul acestuia se bazează pe schimbarea distanței, publicul se va situa, la rândul lui, într-un raport similar cu spectacolul.”²² Histrionul și receptorul se caută și se găsesc într-o interdependență perfectă. Ei se justifică unul prin celălalt și orice abatere, orice peliculă de îndoială sau de distanțare poate fi fatală actului teatral, care își revendică existența și din această relație complexă. Reacțiile sunt înlănțuite iar comunicarea e perfectă doar pe alocuri pentru că momentele de adevăr durează cel mai puțin dar, oricum, „teatrul [...] este o posibilitate dată omului de a-și mări, pentru câțiva vreme, intensitatea percepțiilor. Asta e totul, dar e colosal.”²³

Teatrul depășește cotidianul, iar întâlnirea dintre histrion și public e una fulminantă. Cei doi piloni ai actului teatral, actor și spectator, se cheamă, se întâlnesc, se îmbrățișează, se fascinează reciproc; ei împărtășesc sau experimentează senzații comune, se iubesc sau se distanțează voit, se oglindesc și se desfată prin priviri pe orizontală sau pe verticală; cei doi parteneri se ispitesc, se caută, se găsesc și se regăsesc de fiecare dată, se împlinesc și trăiesc, fie și pentru o clipă, unul prin celălalt.

Relația actorului cu publicul e una magică, dar atât de pământească, încât actul teatral se învâрте în jurul ei și o curtează permanent ca pe un axis mundi.

Importantă e prezența, restul vine de la sine... caci... așa cum lumea este un teatru, și teatrul este o lume...

²¹ idem, pag. 114

²² George Banu, op.cit., pag. 184

²³ ibidem

COMUNICARE ȘI INTERACȚIUNE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

Ruxandra BUCESCU-BĂLĂIȚĂ

Teatrul este o artă ce are ca punct de pornire, ca arie de desfășurare și ca finalitate totodată, comunicarea. Prin transfigurare artistică. Este evident că nu poți face teatru de unul singur, în deșert, în mod abstract, fără a exprima concret ceva, adresat concret cuiva. În esență, comunicarea face posibilă coexistența oamenilor. Începem cu viața obișnuită. Salutul sau un gest prietenesc sunt forme simple de a stabili un contact cu ceilalți. Comunicarea directă între oameni este realizată prin intermediul cuvintelor sau/și gesturilor și determină interacțiune permanentă.

În spectacolul de teatru, comunicarea se desfășoară ramificat pe două paliere. Pe primul palier este comunicarea actorului cu regizorul spectacolului, apoi comunicarea actorului cu partenerii de scenă, cu compartimentul tehnic de scenă, cu scenograful spectacolului, comunicarea cu publicul, comunicarea actorului cu personajul - care face trecerea spre al doilea palier al comunicării în teatru, comunicarea virtuală, energetică, „imaginară”, și anume comunicarea dintre personajele create de către dramaturg sau de către autorul scenariului care stă la baza creării spectacolului de teatru.

Actorul are nevoie de o foarte bună cunoaștere, antrenare și stăpânire a mijloacelor comunicării pentru a le folosi în mod creativ în creația personajului pe care îl întruhidează pe scenă.

În orice relație suntem întotdeauna 3: eu, tu și relația dintre noi. În momentul în care eu spun ceva, important este ca mesajul să ajungă la celalalt în același fel în care l-am transmis, adică să fie receptat și înțeles. În ceea ce privește interacțiunea, testele efectuate de către specialiști cu privire la ascultare (receptarea comunicării) au demonstrat ca o persoană obișnuită își poate aminti numai 50% din ceea ce a ascultat (dacă este chestionată imediat) și numai 25% după 2 luni.

Cum funcționează comunicarea:

- Schema clasică de comunicare:

E → C → R
emitter mesaj receptor

- Schema lui Shannon (1952):

Emitător → Codare → Canal → Decodare → Receptor
emitter mesaj codificat receptor

Vedem astfel că sensul comunicării este un ansamblu de acțiuni care au în comun transmiterea de **informații** în interiorul perechii **emitter** - **receptor**.

Comunicarea nu se efectuează numai cu și prin cuvinte, ci și prin intermediul tonului și intensității vocii, al atitudinii noastre, al amplitudinii sau localizării respirației, al variației coloritului epidermei (îndeosebi a celei faciale). „Comunicare” în informatică și matematică este comunicarea prin intermediul unui **limbaj**, al unui program care folosește un anumit sistem cu formule de comunicare. Vorbirea sau limba constituie un element important în comunicare, fiindcă prin intermediul ei putem transmite mai departe emoțional (ceea ce ne interesează cu precădere în teatru), existând, de obicei, și o comunicație socială, aceasta decurgând diferențiat după gradul de cultură al partenerilor ce iau parte la dialog. Această transmitere de informații se produce de obicei într-o formă acustică (vorbirea, sunetul), sau o formă optică (prin semnale vizuale), sau prin intermediul scrisului. În limbaj teatral se folosesc în mod constant primele două forme de transmitere, fara ca a treia să fie exclusă, formele de transmitere depinzând, în foarte mare măsură, de viziunea regizorală. Minte și corpul reprezintă un sistem complex prin care comunicăm și ele trebuie să se susțină una pe alta, să fie în armonie, în concordanță cu mesajul pe care dorim să-l transmitem. În transfigurarea artistică pentru întruchiparea unui personaj dramatic, deseori, actorul folosește mijloace de comunicare prin contrast. De exemplu Zița, în celebra scenă cu Veta, când povestește episodul foarte neplăcut, chiar agresiv al întâlnirii cu Țircădău este, în forul ei intim, atât de încântată și nerăbdătoare să se întâlnească cu junele Rică (tocmai a citit scrisoarea cu declarația lui de amor), încât

relatarea groazei trăite la atacul „mitocanului” prin limbajul verbal este în contrast evident cu limbajul nonverbal, care transmite o emoție puternică pozitivă, la gândul relației cu Rică Venturiano. Evident că descifrarea acestor paliere distincte ale comunicării, aflate deseori în contrast, ține de inteligența emoțională, de talentul și experiența fiecărui actor în parte. Important este să precizăm că subiectul principal al comunicării în teatru este emoția, sentimentul.

Din totalul sentimentelor unei persoane, cercetările arată că transmiterea, comunicarea, are loc:

- 55% prin elemente de limbaj nonverbal (în principal expresia feței, gesturile și postura corpului)
- 38% prin paralimbaj (în principal intonația și inflexiunile vocii)
- 7 % prin cuvinte

Aceste procente pot declanșa un sentiment de alarmă. Este ca și cum gândurile și sentimentele noastre ne sunt efectiv înscrise pe frunte, imprimare în gesturi și atitudine, susținute de poziția corporală și noi nu putem face absolut nimic în legătură cu asta. Dar, poate că, totuși nu avem de ce să ne speriem foarte tare. Vestea bună este că putem folosi aceste lucruri în favoarea noastră. Pe de-o parte, ne putem controla mai bine limbajul trupului și tonul pentru a exprima exact ceea ce dorim să exprimăm și pe de altă parte, acordând mai multă atenție limbajului corporal al celorlalți și încercând să-l descifrăm, vom putea să îi cunoaștem mai bine pe aceștia din urmă și vom putea comunica mai eficient. Este esențial pentru un actor profesionist să cunoască elementele de bază ale comunicării și să le folosească în concordanță cu datele, structura și dinamica personajului dramatic. Pentru că folosirea unor mijloace aflate în acord doar cu actorul și nu cu personajul (care are propriile lui particularități, inclusiv în ceea ce privește procentul de 55% al expresiei și posturii) va crea o imagine confuză, uneori chiar discordantă, în spectacolul de teatru. Când spunem imagine discordantă ne referim la dizarmonie și nesiguranță (adică lipsă de profesionalism), și nu la paradox sau contrast artistic.

Sunt studii de specialitate care aplică un alt sistem de împărțire a procentelor în comunicare:

- 10% prin cuvinte. Mesajul verbal trebuie să fie: clar, simplu, ușor de urmărit, să utilizeze un vocabular adecvat persoanei cu care vorbim.
- 30% prin tonul vocii (variații ale înălțimii sunetelor, tăria lor,

- rapiditatea vorbirii, calitatea vocii)
- 30% se realizează prin expresia privirii și a feței (un zâmbet, o înfruntare, contactul vizual direct sau evitarea acestuia, durata contactului vizual etc.)
- 30 % se realizează prin expresia întregului corp - gesturi (mișcări ale mâinilor care susțin mesajul), poziția corpului, orientarea acestuia față de interlocutor, proximitatea, contactul corporal.

Observăm că ponderea cuvintelor este cuprinsă între 7 și 10% în totalitatea procesului comunicării. În forma ei orală și scrisă se instituie istoricește într-un factor și, totodată, un mecanism esențial al vieții sociale. Comunicarea verbală este supusă unor reguli sociale. Nu se poate comunica tot, orice, oricând, oricum și oriunde. De altfel, procesul de comunicare solicită o transformare a ceea ce este dat printr-o situație și prin coordonatele ei, în mod concomitent, într-o succesiune temporală care-și permite înțelegerea. Prin medierea vieții sociale s-au desprins și alte tipuri de instrumente de comunicare: limbajul imagistic al artelor picturale, arhitecturale, sculpturale, coregrafice, teatrale, cinematografice, limbajul figurat – simbolic al muzicii, limbajul simbolic abstract al matematicii și logicii, limbajele științei și limbajele de programare.

În teatru, pornind de la comunicarea scrisă a autorului dramatic, trecând la comunicarea verbală a actorului care nu reprezintă mai mult de maxim 10% din totalitatea comunicării în arta scenică, ne vom opri puțin asupra procentului de aproximativ 90% prin care se realizează comunicarea în spectacolul de teatru. Vom porni de la descifrarea de bază a comunicării nonverbale.

În literatura de specialitate sunt menționate nu o singură definiție a comunicării nonverbale ci mai multe și toate sunt acceptate. Totul depinde din ce perspectivă este abordat procesul de transmitere a semnelor nonlingvistice. Comunicarea nonverbală este cumul de mesaje, care nu sunt exprimate prin cuvinte și care pot fi decodificate, creând înțelesuri. Aceste semnale pot repeta, contrazice, înlocui, completa sau accentua mesajul transmis prin cuvinte. În teatru, aceste semnale ale comunicării nonverbale devin mijloace de expresie artistică, pe care și actorul și regizorul și scenograful trebuie să le folosească în mod conștient, creativ și artistic totodată. Importanța comunicării nonverbale a fost demonstrată în 1967 de către Albert Mehrabian. În urma unui studiu, acesta a ajuns la concluzia că numai

5% din mesaj este transmis prin comunicare verbală în timp ce 38% este transmis pe cale vocală și 55% prin limbajul corpului. Cum folosește un actor profesionist mijloacele de comunicare nonverbală pe scenă?

Comunicarea nonverbală, opusă comunicării verbale, este concepută de multă vreme ca limbaj în sens strict. În această viziune toate celelalte forme de comunicare sunt considerate ca secundare (scrisul). Teoriile contemporane ale comunicării, influențate de discipline atât de diverse ca lingvistica enunțării, psihologie, sociologie, antropologie, asigură astăzi locul cuvenit comunicării nonverbale, bazându-se pe ipoteze ale canalelor multiple ale comunicării umane. Comunicarea umană este concepută ca o enunțare eterogenă rezultând din combinarea de elemente vocal acustice și vizuale.

De câte ori comunicăm, noi trimitem în exterior mesaje și prin intermediul altor mijloace. Chiar atunci când nu scriem sau vorbim, noi totuși comunicăm ceva, uneori neintenționat. Evident, putem utiliza imagini pentru a ne comunica mesajul, fie pentru a înlocui cuvintele sau, mai important, pentru a întări mesajul verbal. Dar, voluntar, sau involuntar, când vorbim, comunicăm de asemenea prin:

- expresia feței - un zâmbet, o înfruntare;
- gesturi - mișcarea mâinilor și a corpului pentru a explica sau accentua mesajul verbal;
- poziția corpului - modul în care stăm, în picioare sau așezați;
- orientarea - dacă stăm cu fața sau cu spatele către interlocutor;
- proximitatea - distanța la care stăm față de interlocutor, în picioare sau așezați;
- contactul vizual - dacă privim interlocutorul sau nu, cât și intervalul de timp în care îl privim;
- contactul corporal - o bătaie ușoară pe spate, prinderea umerilor;
- mișcări ale corpului - pentru a indica aprobarea/dezaprobară sau pentru a încuraja interlocutorul să continue;
- aspectul exterior - înfățișarea fizică sau alegerea vestimentației;
- aspectele nonverbale ale vorbirii - variații ale înălțimii sunetelor, tăria lor și rapiditatea vorbirii, calitatea și tonul vocii (denumite uneori “paralimbaj”);

Toate aspectele de mai sus reprezintă pentru interlocutor o hartă pe care o poate descifra cu ușurință, în mod intuitiv sau conștient. Actorul are nevoie, definitiv, nu doar să le descifreze, ci să se antreneze profesionist în a și le asuma în mod estetic. Să parcurgem cateva reguli legate de descifrarea comportamentului non-verbal și paraverbal al unei persoane:

- Trebuie să considerăm situația respectivă de comunicare per ansamblu. Un om își poate ține mâinile încrucișate la piept nu doar ca să se apere instinctiv în fața interlocutorului ci și pentru a se apăra de frig. În plus, mâna dusă la ochi poate însemna și că te mănâncă ochiul, nu doar că ești pe cale să spui o minciună gogonată.
- Nu trebuie să consideri că limbajul trupului nu poate fi controlat. El poate fi controlat, modificat și apoi poate chiar să modifice și starea de spirit și încet-încet personalitatea persoanei respective.

Câteva exemple de postură:

- Spatele drept și capul sus, precum și tragerea în spate a umerilor va sugera încredere în sine și hotărâre;
- Poziția corpului aplecat în față, cu măsură, arată interes pentru dialog, colaborare, atenție caldă îndreptată către partener;
- Poziția corpului lăsat pe spate, sprijinit de spătarul scaunului poate sugera, din contra, dezinteres, atitudine refractară față de ceea ce are de spus interlocutorul;
- Poziția corpului cu bazinul puțin împins înainte și cu mâinile în buzunar, eventual cu degetele mari în exteriorul pantalonilor va însemna încredere în sine;
- Poziția ridicată cu mâinile pe masă și cu corpul aplecat înainte va însemna o atitudine de autoritate, dorința de a se impune;
- Poziția lăsat pe spate cu mâinile împreunate la ceafă sugerează o atitudine de superioritate.

Câteva exemple de poziție a mâinilor:

- Mâinile ascunse în buzunare, sau oricum altundeva decât la vedere, poate sugera interlocutorului că ai ceva de ascuns;

- Măinile apropiate cu degetele mari unul sprijinit de celălalt pot sugera încredere în sine, sau în anumite contexte chiar aroganță;
- Mâna dusă la față, sprijinind bărbia sau falca, este un semn de plictiseală sau de neascultare a interlocutorului;
- Măinile încrucișate la piept sugerează o atitudine închisă, neîncrezătoare sau o persoană care se apără;
- Măinile sprijinite una pe alta, eventual jucându-se necontrolat, sugerează o stare de nervozitate.

Câteva exemple de gesturi:

- Gestul reflex de a scoate ochelarii de pe nas și de a lua unul dintre brațele ochelarilor și a-l duce în dreptul gurii sugerează interes și chiar dorința de a spune ceva;
- Gestul de a duce o mână sau un deget la ceafă poate însemna că cel care face gestul a fost pus într-o încurcătură;
- Mâna dusă în dreptul feței sau al ochilor poate însemna că cel care face gestul încearcă să ascundă ceva.

Nu ne propunem o analiză detaliată a descifrărilor limbajului nonverbal în acest studiu, ci doar o enumerare selectivă a câtorva repere și teoretice și concrete a descifrărilor comunicării aplicate în teatru.

Ansamblul elementelor non-verbale ale comunicării este uneori denumit „metacomunicare” (cuvântul grecesc „meta” înseamnă „dincolo” sau „în plus”). „Metacomunicarea” este deci ceva în plus față de comunicare și trebuie să fim totdeauna conștienți de existența sa. Trebuie să subliniem că metacomunicarea, care însoțește orice mesaj, este foarte importantă.¹ În teatru, metacomunicarea se făptuiește în clipa transmiterii estetice a mesajului emoțional, care ține de dimensiunea inefabilului.

Alți autori (R. Birdwhistell, A.A. Pease, M. Dinu) vorbesc despre limbajul tăcerii (tăcerea, departe de a fi lipsă de comunicare, este încărcată cu profunde semnificații comunicative), limbajul spațiului și limbajul corpului (ultimul înglobând majoritatea indicilor amintiți înainte). Toate aceste forme ale limbajului sunt înglobate în arta teatrală, în creația scenică, în arta actorului, și determină tipul și calitatea

¹

Stanton N., *Comunicare*, Editura Știință & Tehnică, București, 1995, pp. 2-3

interacțiunii dintre realizatorii spectacolului, ca și cea dintre universul scenic al spectacolului și receptarea acestuia de către public.

Am parcurs doar câteva elemente dintre cele care compun limbajul scenic în întruparea unui personaj. Dacă actorul cunoaște și aplică în mod corect acești parametri ai comunicării, creația sa va fi conștientă, estetică și de mare valoare în momentul îmbinării acestor elemente de tehnică a comunicării cu sensibilitatea și creativitatea artistică, valorizând și dimensiunea metacomunicării. Această îmbinare determină o interacțiune de natură pozitivă și ridică arta interpretării teatrale pe culmile performanței profesionale, oferind posibilitatea transmiterii juste, estetice, creative și emoționante a mesajelor acestei minunate arte.

SEMNUL TEATRAL ȘI FUNCȚIILE SALE. COMUNICAREA TEATRALĂ

Alexandru SAVU

1. Semnul teatral și funcțiile sale: semnele verbale; semnele neverbale – gest, mișcare, mimică; polisemantismul semnului teatral; resemantizare; referentul.
2. Comunicarea teatrală: mesaj, coduri, funcțiile comunicării; receptorul; publicul de teatru și nevoia de iluzie.

Una dintre dimensiunile „teatralității teatrului” se regăsește în semnul teatral și funcțiile sale. Un text poate fi investit cu atributele „dramatic” și „teatral” numai atunci când creatorul spectacolului teatral îi descoperă valențele teatrale, adică acele posibilități ce permit transpunerea scenică a demersului literar al autorului.

Teatralitatea unui text, printre altele, convertește creația literară, deopotrivă, atât într-un discurs semiotic, cât și într-unul semantic. Un spectacol teatral reprezintă un discurs semiotic numai în măsura în care recurge la utilizarea unui sistem de semne pentru a-și propaga mesajul, iar atunci când urmărește imprimarea unui anumit sens sau a unei multitudini de sensuri mesajul transmis îmbracă mantia semantică, respectiv polisemantică. În epoca noastră, din ce în ce mai mult, arta teatrului a devenit o artă a comunicării prin semne. Spunem o artă a comunicării prin semne, întrucât, nu trebuie pierdut din vedere faptul că teatrul s-a născut din nevoia de comunicare a omului cu semenii săi.

În acest sens, creatorul – actor sau regizor – devine emițătorul care utilizează un cod – spectacolul – pentru a transmite un mesaj – ideea dezvoltată de spectacol (supratema) – unui receptor – spectatorul, care, la rândul său, își exprimă reacția – feedback – prin aplauze sau tăcere.

Revenind asupra ideii privitoare la semnul teatral și funcțiile sale, specificăm faptul că semnele teatrale se impart în două categorii: verbale și neverbale. În categoria semnelor verbale includem: sunetele, cuvintele, replicile rostite de actori, dar și pauzele. Acestea din urmă reprezintă o altă modalitate de exprimare a gândului creatorului. În categoria semnelor neverbale sau nonverbale includem: gestul, mișcarea, mimica și pantomima. Toate aceste mijloace enumerate mai sus întregesc arsenalul de exprimare a gândului

creatorului. Semnele verbale și nonverbale sunt o parte din mijloacele de redare a teatralității teatrului, teatralitatea fiind expresia scenică pe care o îmbracă demersul cognitiv al creatorului născut după consultarea eforturilor creatoare ale autorului – textul.

Gestul trebuie interpretat ca fiind o expresie a gândului nerostit al autorului. Prin gest trebuie să fie redată substanța ideatică a unui text – subtextul. Gestul reprezintă, totodată, pentru mișcare ceea ce reprezintă sunetul pentru cuvânt. În altă ordine de idei, gestul se constituie ca o senzație apărută în urma unei percepții autentice.

Mișcarea reprezintă o pledoarie în sine, ea putând reda întreaga poveste. Mișcarea nu este dată numai de traseul scenic efectuat de personaje, aceasta reprezintă imaginea cinetică a trăirilor ce-i animează pe actori. Ea, asemenea exprimării orale, se naște sau este determinată de tumultul trăirilor interioare ale actorului. Este necesară existența unei stări interioare, a unor sentimente profunde acumulate în interiorul actorului care, odată ajunse la exacerbare, să genereze, asemenea unei explozii interioare, exprimarea verbală și gestică a personajului.

Mimica reprezintă expresia fizică pe care o îmbracă fața unui actor pe parcursul unei reprezentări teatrale. Sunt momente în reprezentarea unor spectacole când expresia albă a mimicii unui actor poate reda mai bine trăirile interioare ale acestuia decât o cavalcadă de grimase. Atunci când facem referire la mimică vizăm, într-o manieră inherentă, și modul în care privește actorul. Replici întregi pot fi substituite de mișcarea ochilor unui actor. Expresia privirii acestuia poate reda și nuanța mai explicit întregul sistem de relații stabilit de personajul sub a cărui mască se transfigurează actorul.

Prin pantomimă desemnăm sistemul de reacții și relații pe care îl stabilește un actor pe parcursul unei reprezentări teatrale exprimat numai prin intermediul mișcărilor corporale și expresia feței acestuia. Pantomima constituie un gen aparte al spectacolului teatral. Acest gen efectuează legatura dintre lumea teatrului și cea a dansului. Îmbinarea într-o formă sincretic-unitară a celor două arte a generat un concept nou: teatrul-dans.

Semantica unui spectacol teatral poate și trebuie să exprime o multitudine de sensuri. Textul – ca element preexistent al spectacolului – reprezintă o premisă pe care se clădește ideea de structură polisemantică a teatrului. Spectacolul teatral – expresia fizică pe care o îmbracă textul – amplifică polisemia textului. Aceasta se produce ca urmare a dorinței creatorilor – regizorul și actorii – de a surprinde și

reda multitudinea de subtexte și pretexte gândite, schițate și nerostite de autorul textului. Nu puține sunt situațiile când creatorii spectacolului descoperă subtexte la care autorul textului nici măcar nu s-a gândit.

În acest sens, textul capătă noi valențe teatrale, iar spectatorii asistă la o tendință de resemantizare a creației literare. La realizarea acestei resemantizări contribuie din plin momentele extratext gândite de regizor și actori, adică de colectivul de realizatori a spectacolului. Un actor trebuie să cunoscă foarte bine traseul parcurs de personajul său înainte de începutul acțiunii descrise în text, între scene și acte, precum și ceea ce se va întâmpla cu acest personaj după finalizarea acțiunii dramatice.

Teatrul a apărut din nevoia omului de a comunica prin joc și cu ajutorul unor imagini poetice cu semenii săi. Rezultatul acestei comunicări a fost înzestrat cu titlul de creație. Fiecare creație spirituală a omului a urmărit să transmită un mesaj. Acest mesaj reprezenta o idee, o obsesie care l-a măcinat pe creator. Acceptând ideea de obsesie, putem vorbi de un dezechilibru apărut în interiorul ființei creatorului. Așadar, expresia artistică născută din acest dezechilibru interior reprezenta dorința creatorului de a se redresa și a recompensa acest deficit.

Pentru realizarea acestui deziderat trebuia găsită o cale de propagare a demersului cognitiv, cale ce convertea acest demers într-unul factual. Această cale s-a numit cod, prin cod înțelegându-se un sistem de semne și simboluri accesibil celui cărui i se adresa respectivul mesaj. Într-o altă formulare, spectacolul trebuia să exprime o serie de idei, sentimente, stări sufletești ale creatorului său, care îi dominau în egală măsură și pe spectatori, într-o formă inteligibilă și accesibilă acestora din urmă.

Principala funcție a comunicării teatrale este aceea de informare. Spectatorii trebuie atenționați în privința existenței acelui dezechilibru care l-a dominat pe creator. După etapa informării urmează etapa consultării acestora. În acest sens s-a realizat interactivitatea spectacolului teatral. Spectatorii, considerați până în acel moment subiecți pasivi, devin participanți activi la crearea spectacolului (Happenning). Reprezentația teatrală capătă o nouă dimensiune, dimensiune ce accentua rolul improvizației, prin urmare al jocului.

Creația spirituală reprezenta, deopotrivă, dorința omului de a crea o realitate fictivă, adică o realitate paralelă și, uneori, adiacentă realității în care trăia, precum și expresia dimensiunii ludice a ființei

umane. Prin joc, omul a creat o lume a frumosului, ireală, dar transpusă în datele realului și verosimilului.

Spectacolul a îmbrăcat o formă care s-a pliat pe legile teatrului: acțiune, conflict, deznodământ, personaje, dialog, monolog. Spectatorii care au asistat și care asistă la asemenea reprezentații constituie publicul de teatru.

Prin public de teatru se înțelege acel segment format din spectatorii care pot accepta o realitate fictivă ca fiind drept realitatea efectivă, care savurează jocul actorilor – actori dispuși să preia o identitate străină pe care și-o asumă ca pe una proprie, abandonându-și propria identitate, dar neuitând în totalitate de aceasta – și care devin participanți activi la desfășurarea evenimentelor.

Existența publicului de teatru exprimă nevoia de teatru, adică nevoia de ireal, nevoia de iluzie. Iluzia devine, în acest sens, izvorul din care se adapă conștiința cotidiană, esența unei vieți înzestrată cu atributele purității, adevărului, binelui și frumosului. Prin urmare, iluzia, reprezintă scânteia generatoare de elanuri și virtuți de gândire, ea fiind germenii creațiilor spirituale viitoare.

Menirea teatrului este aceea, dacă nu de a oferi fericirea, măcar de a crea iluzia fericirii.

IDENTITATEA OPEREI DE ARTĂ - comunicare și receptare -

Alina TRACHE

Când asistăm la un spectacol cu *Hamlet*, avem experiența a câtor tipuri de artă și ce anume ar trebui să evaluăm? Privim spectacolul ca pe o operă de artă unitară sau îl privim în artele sale constitutive? Probleme similare apar și în muzică, film sau chiar în pictură. Trebuie evaluată pictura, munca artistului sau tabloul în contextul prezentării muzeale? Ne interesează rafinamentul picturii, concepția integratoare a artistului sau propria noastră experiență provocată de obiectul privit? Cum privim arta sub aspect ontologic? Este un obiect fizic, mental, o asociere de obiecte, un obiect imaginar sau un eveniment?

În cazul artei, valoarea nu stă în simpla sa aparență, așa cum se întâmplă, de exemplu, în natură, când admirăm un peisaj frumos. Contemplarea unei opere de artă asociază aparența cu ceea ce a produs-o, cu cauza ei. Tudor Vianu notează că „prețuirea artei este în același timp și a artistului căruia i se datorește.”¹ Benedetto Croce pune chiar semnul egalității între *expresie* și *intuiție*, susținând că tot ceea ce există în conștiința artistului trece în opera sa. Cu toate acestea, disocierea operei de autorul ei pare un bun teoretic de mult câștigat în metodologia criticii literare, un adevăr axiomatic. Nu însă și în teatru, unde textul dramatic este adeseori interpretat de regizori pornindu-se de la istoria reală a scriitorului. Nu trebuie uitat că, la fel cum există o conștiință independentă a autorului, o conștiință independentă a receptorului, există și o conștiință a operei însăși. Ea „spune întotdeauna mai mult sau mai puțin decât a vrut autorul ei să spună”². În operă se construiesc sensuri pe care autorul nici măcar nu le-a întrezărit, explicându-se astfel de ce aceeași operă poate fi interpretată uneori în moduri extrem de diferite. Cu siguranță, Nietzsche nu intenționa să dea termenului *ubermensch* (*supraom*) sensul pe care naștii i l-au dat. Dacă intenția autorului ar transpare integral în expresie, critica artistică ar dispărea, interpretările fiind

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 10

² Mircea Martin, *Singura critică*, ed. a 2-a, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 52

singulare. Manipularea sensurilor devine privilegiul receptorului, pe un tărâm în care nu există, din fericire, libertate totală. Mihail Dragomirescu împrumută sensul platonician când numea opera de artă un *prototip* capabil să se răsfrângă în moduri particulare în conștiințe individuale diferite.

Cultura vestică este străbătută de conflictul apărut între cei care văd în **formă** explicația obiectului sau impresiei estetice, și cei care o afiliază **conținutului**. Definirea acestor două realități a luat chipuri foarte diverse, dar înțelesul cel mai răspândit este că forma este acel **cum** al fenomenului, iar conținutul este **ce-ul** lui. Sunt greu însă de separat în complexul care este opera de artă. Conținutul pare a fi materia și părțile operei, iar forma este modelarea materiei, felul în care părțile sunt îmbinate în întreg. Pentru Hegel și substanțialiști, conținutul este **Ideea**, iar forma este **sensibilizarea** ei, modelarea ei sensibilă. Pentru neohegelianul Croce, conținutul sunt **impresiile**, iar forma este **expresia**, activitatea spirituală ce prelucrează impresiile. Herbart și formalistii, dimpotrivă, consideră că părțile intuitive sau sensibile sunt conținutul, iar armonizarea lor, deci ideea supraordonată, este forma. Estetica lui Schiller este integrată celor formaliste plecând de la teoria artei ca joc, ceea ce subliniază importanța formei și subordonarea conținutului. Adevăratul artist, consideră Schiller, ne face să uităm conținutul prin formă, care este aparență, imagine. Conținutul limitează spiritul îndrumându-l pe o anumită direcție, pe când numai forma eliberează estetic. Eclectic vorbind, conchidem că impresia estetică a obiectelor derivă din ambii factori, însă importanța lor este diferită după fiecare caz, după fiecare artă.

Fenomenologic, înțelegerea a ceea ce este opera de artă survine doar din studiul ei însăși, independent de procesul creator care a produs-o sau de poziția din care poate fi receptată. Dar nici artistul și nici receptorul nu pot exista în absența operei, ceea ce înseamnă că aceste două realități se raportează esențial la opera de artă. „Procesul creației nu poate fi determinat decât cu referire la opera de artă, în care el își găsește ținta și încheierea firească. Același lucru se cuvine a fi spus și despre contemplație. Realitatea acesteia nu se delimitează decât în raport cu opera în jurul căreia ea se țese neconținut.”³

³

Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 30

Din alt punct de vedere, opera de artă nu este un produs static, chiar dacă evoluția ei pare limitată. Produs al unei activități creatoare, opera de artă capătă o viață proprie, undeva în mijlocul jocului dintre artist și receptor. Ea este o oglindă, deloc fidelă, a creatorului, dar și reverberație a contemplării de către public. Pare o naivitate acum identificarea artistului cu opera pe baza unei presupuse sincerități conform căreia sufletul artistului poate fi intuit din opera lui. Opera de artă are într-adevăr calități reflexive, dar este o reflexivitate îndreptată nu înspre eul real al artistului, ci înspre o mască a acestuia. În plus, nu tot ce se petrece în sufletul artistului ajunge să fie transpus estetic. Frederic Schleiermacher este primul gânditor care proclamă subiectivitatea artei. Aceasta este expresia nemijlocită a conștiinței de sine la un moment dat, nu a eului. Activitatea estetică se opune cunoașterii pure prin faptul că este diferențială, individuală și immanentă.

Pitagoricienii au creat conceptul de „contemplație”, în contrast cu activitatea. Prin contemplație se înțelegea deopotrivă vederea frumosului și a adevărului. În decursul timpului se face distincția între contemplație epistemologică și contemplație estetică. Dar contemplația nu este pură receptivitate, precum nici creația nu este pură activitate. Creația de artă presupune și contemplarea, chiar dacă într-o formă de bază. Mai întâi se conturează o semnificație și doar apoi ea se prelungește în opera de artă. În contemplație există o *poiesis* (producție) care nu este încă operă de artă.

Atât creatorul operei de artă, cât și contemplatorul ei, își îndreaptă acțiunile spre obținerea plăcerii de a produce ceva nou, de a reorganiza, ajungând la satisfacerea celor trei tipuri de dorințe, așa cum le-a catalogat Sf. Augustin:

- **libido sciendi** – dorința de cunoaștere;
- **libido sentiendi** – dorința senzuală de a primi tot felul de impresii;
- **libido dominendi** – dorința de a stăpâni, de a domina.

Unii esteticieni consideră că necesară contemplației îi este **spontaneitatea**. Deoarece **contemplația este un act de valorificare**, ea este valabilă doar atunci când este **autonomă**, deci întemeiată pe motive strict personale. Cunoașterea intelectuală a normelor (și valorificarea prin prisma lor) ar face ca plăcerea născută din actul contemplativ să slăbească. Nimic mai fals. Conștientizarea motivelor

care determină contemplarea, deci conștientizarea normelor de prețuire a artei, potențează trăirea emotivă. **Recunoașterea** unei poziții adecvate în raport cu opera de artă nu poate produce decât un grad mai înalt de satisfacție. În fapt, există două niveluri de valorificare prin contemplație. „Conștiința valorifică spontan, ia atitudini de apreciere, judecă ce e frumos sau nu. Dar atitudinile spontane de apreciere nu sunt toate de aceeași calitate, pe scurt, nu au toate aceeași valoare. E nevoie de o «selecție», de «critica» lor, de o «distincție», deci, de o nouă valorificare. A doua evaluare, care e o operație de discernământ, de gust sau de critică, stabilește o ierarhie între valori cu intenția de a pune pe primul plan valorile supraindividuale, generale. Valorile culturale nu sunt valori individuale, de plăcere sau de utilitate, ci valori obiective și universale, cu tendință spre «absolut».”⁴ Și amatorul, cât și „omul de gust” apreciază, însă este mai probabil ca aprecierile celui din urmă să se impună ca juste și să fie adoptate de alții. Credit se acordă oricărei opțiuni critice, atât timp cât aceasta se prezintă într-o ținută teoretică plauzibilă și nu-și impune rigorile metodologice în mod monopolizant. Nu este irelevant că termenul grecesc antic pentru contemplație este **theoria**, el desemnând simultan contemplația estetică și investigația științifică. Pe de altă parte, nu oricine poate fi critic sau estetician, susține Democrit. Însușirea anumitor oameni de a fi competenți în materie de frumos și de a-l căuta este, în viziunea sa, un dar al naturii: „Lucrurile frumoase sunt recunoscute și îndrăgite de cei care prin fericita lor natură sunt înclinați către ele.”⁵

Ca procesul critic să se realizeze în mod optim, observă Jean Starobinski, trebuie urmărită progresiv o complicitate totală cu subiectivitatea creatoare, o participare pasionată la experiența sensibilă și intelectuală ce se desfășoară prin operă. Le *trajet critique* este un fel personal și cu totul necesar de a-ți interioriza obiectul de studiu până la acel nivel în care te lovești de conștiința care vibrează în spatele operei studiate și care, în tentativa de a o străpunge, se apără prin inefabil. Conștiința de critic fiind una exterioară, după ce va intra în contact cu o intuită doar conștiință a operei literare supuse observației, va răspunde prin recul, printr-un fel de distanțare sanitară, pentru a stabili deliberat o perspectivă panoramică asupra operei.

⁴ Mircea Florian, *Metafizică și artă*, Editura Echinoc, Cluj, 1992., p. 91

⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1978, p. 145

„Ochiul” nu vrea să-i scape ceva din totalitatea configurațiilor pe care distanțarea îi îngăduie să le surprindă. Următoarea etapă a traiectului critic este privirea care știe să ceară, pe rând, cuprinderea de deasupra și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu e nici în una, nici în cealaltă dintre tentative, ci în mișcarea care alternează neobosit între ele. Complexitatea traiectului constă în acea mișcare de du-te-vino între conștiința criticului și conștiința din spatele operei. Demersul critic este nou de fiecare dată, de la o primă privire naivă la una secundă și cuprinzătoare. Tudor Vianu descrie procesul creației drept un proces **analitic**, iar procesul contemplației drept unul **sintetic**.⁶ Artistul pleacă de la imaginea operei ca întreg și apoi potrivește detaliile în designul preexistent. Contemplatorul însumează treptat detaliile operei pentru ca în final să își creeze viziunea de ansamblu.

G. Călinescu abordează tranșant problema receptării operei artistice în *Principii de estetică* (1938), cu precădere în capitolul *Tehnica criticei și istoriei literare*. Se știe că, pentru G. Călinescu, istoricul literar trebuie să fie, mai întâi de toate, un bun critic literar, cu o pregătire intelectuală adecvată, cu puțin geniu, de ce nu?, istoria literară fiind în mod esențial un act de valorizare sau decelare axiologică a acelor evenimente literare dotate cu sens pentru ansamblul demersului critic. Nu orice eveniment care s-a produs poate deveni element constituent al istoriei literare dacă nu are o valoare coercitivă pentru cadrul istoric. Prin urmare, demersul critic este unul de neîncetată valorizare a faptelor de literatură. Complicitatea totală cu subiectivitatea creatoare de care vorbea Starobinski este văzută de Călinescu ca un fel de consimțământ estetic al criticului adresat indirect autorului operei literare. O apreciez în primul rând pentru faptul că, dacă aș fi creat-o eu, ar fi arătat la fel. Dar Starobinski consideră complicitatea aceasta doar o etapă. Treapta finală și necesară actului critic este ruperea pactului de solidaritate cu opera pentru că altfel criticul nu poate decât să parafrazeze sau să pastişeze.

Criticul este obligat de natura demersului său să opereze o încadrare istorică a operei de artă. Esteticianul poate analiza însă produsul artistic ca fenomen izolat. Spectacolul de teatru este opera care răspunde mai bine metodelor esteticianului decât celor ale criticului datorită caracterului său fenomenologic, rupt de o evoluție necesară. Criticul poate fi și comparatist, așa cum și recomandă G. Călinescu, construind punți între opere foarte diverse; esteticianul

⁶ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 22

poate raporta opera de artă cel mult la celelalte opere ale aceluiași artist.

Discuția despre artist și procesul de creație indică nevoia determinării etapelor procesului de creație și identificării tipurilor diferite de creație. Care sunt motivele creației individuale, condițiile creației eficiente, tendințele sufletești care apar în procesul creator? Jurnalele, scrisorile și confesiunile artiștilor oferă un ajutor neprețuit în clarificarea acestor probleme. Ceea ce apare ca fiind comun creatorilor maturi devine esențial. Altfel, este cu neputință să se refacă în detaliu, pornind de la operă, procesul de creație desfășurat de artist. Actele sufletești pe care acesta le activează nu pot fi recunoscute în opera finită, deși, parțial, ele își lasă urmele în operele neterminate. Acestea din urmă sunt martori mult mai buni ai etapelor prin care trece procesul de creație. De asemenea, studiul totalității operelor unui artist în istoricitatea lor pot aduce precizări însemnate asupra amănuntelor de creație.

Artistul se exprimă pe sine în măsura în care orice creație împrumută din imaginea creatorului. Cu acest sens, Flaubert exclamă: „Madame Bovary, c'est moi!”. Aglomerarea de gânduri, trăiri, sentimente pe care omul le experimentează în fiecare clipă sunt aproape imposibil de comunicat în mod autentic fără să se ajungă la proximitate și lipsă de sens. Tehnica fluxului conștiinței, promovată de Virginia Woolf sau James Joyce, se dorește o redare cât mai apropiată de procesul psihic real, dar autorii operează totuși o selecție necesară. Ierarhizarea, accentuarea, nuanțarea unor elemente în favoarea altora sunt inevitabile în **comunicarea** unui sens. Chiar și dadaismul ajunge să se nege pe sine însuși când, în evoluția sa firească, se conturează un program. Nimic nu este dat absolut anarhic, lipsit de configurație sau „formă”. Nonsensul nu își găsește locul în procesul de creație tocmai pentru că opera este orientată spre exterior. Cum spunea Picasso, procesul creației este o golire a sinelui. Atunci când se realizează posibilitatea de a comunica la scară largă originalitatea sinelui, avem de-a face de obicei cu o capodoperă.

Pentru că priveau arta ca pe o îndemânare, grecii timpurii nu posedau un concept de creație. Arta depindea de trei elemente doar: materialul furnizat de natură, cunoașterea furnizată de tradiție și munca furnizată de artist. Personalitatea creatoare nu-și găsea locul în această triadă, la fel ca și originalitatea. Normele tradiției se impuneau în fața noutății, prima fiind un garant al universalității și perfecțiunii.

Imaginația creatoare a artistului a fost prețuită fără niciun fel de rezerve în Romantism, când este instituită icoana geniului creator. Analizat mai atent, rolul imaginației apare a fi însă unul relativ modest. „Imaginația nu «creează», nu produce noutatea, ci o constată, după ce s-a constituit în zona subconștientă sau în procesele complexe ale creierului. Imaginația este oarecum organul de percepție a unei lumi «deosebite» de cea reală.”⁷ Creatorul nu inventează o nouă realitate, nu adaugă prin opera sa altceva realului și nici nu îi ia o parte lăsând un gol. Creatorul nu face altceva decât să înțeleagă și să simtă altfel realitatea. În această ordine de idei, putem spune că nu există de fapt ficțiune, ci doar reflectare a realității. Nu este însă o reflectare ca în oglindă, ci o reflectare care se identifică cu realitatea devenind un echivalent al ei.

Încă de la Aristotel, cel care a introdus termenul în domeniul estetic, s-a considerat mult timp că arta duce la „purificare” – **catharsis**. Nu este clar dacă filosoful grec se referea la purificarea emoțiilor sau la purificarea spiritului de aceste emoții, la sublimarea sau la eliminarea lor. Aristotel nu susține că tragedia înnobilează și desăvârșește emoțiile spectatorilor, ci mai degrabă le elimină cauzând un echilibru lăuntric. Oricum, purificarea emoțiilor prin artă este o descărcare de ordin psihologic și biologic. Satisfacția estetică ce succede contemplării poate duce până la uitarea de sine, abandonare a eului în lumea impresiilor și obiectului artistic, depersonalizare. Prin răgazul pe care arta îl oferă, ea contribuie la realizarea celui mai înalt țel omenesc, și anume fericirea. Întrezărind prin artă o imagine concentrată și idealizată a realității, contemplatorul simte o bucurie care adesea este urmată de suferința provocată de comparația imaginii cu realitatea însăși. De aici apare nevoia de a prelungi în realitate sau chiar a eterniza imaginea prin descrierea trăirii estetice. Iar limbajul specific acestei descrieri, cuprinde întotdeauna sintagme precum: „a fi prins”, „a deveni captiv”, „a fi transportat”, „a fi înălțat”. Puterea artei de a domina este imensă.

Opera de artă comunică și se comunică, este receptată, se deschide către lume și închide în ea o lume. Totul într-un dans ciclic fără sfârșit care este chiar identitatea fenomenului artistic.

⁷

Mircea Florian, *op. cit.*, p. 170

ASPECTE ANTROPOSEMIOTICE ALE DIALOGULUI INTERCULTURAL ÎN STIL PĂPUȘĂRESC

Raluca BUJOREANU

Spectacolul păpușăresc a fost dintotdeauna o formă de manifestare specifică dialogului intercultural. Partenerii de dialog în stil păpușăresc nu au avut nevoie de traducători deoarece, în timpul discursului teatral cu particularități păpușărești, interculturalitatea ca stare de fapt s-a stabilit pe baza semnelor antroposemiotice.

În jocurile păpușărești întâlnim mijloace de comunicare cu valoare de semne antroposemiotice pentru că **păpușa** a fost întotdeauna o expresie a gândurilor umane, o expresie simbolică a omului. Să nu uităm că, în fața metaforelor vizuale și auditive cu particularități păpușărești, spectatorul simte ceea ce pretinde și M. M. Koroliov: „Figura păpușii constituie în adâncul sufletului un simbol primar”¹.

Păpușa, principalul mijloc de expresie și comunicare artistică a păpușarului, creație a fanteziei și imaginației acestuia, trebuie privită ca **semn teatral**, și nu ca o creație ornamentală. Un sistem de construcție sau de mănuire devine păpușă de teatru atunci când din modul de utilizare și manipulare a obiectului animat înțelegem clar că obiectul în sine nu mai face parte din realitatea obișnuită, ci este pus în slujba artei teatrale în totalitate, o lume în care obiectul devine o **metaforă de natură plastică**.

În jocul păpușăresc, obiectul animat, semnul antroposemiotice devine un semn teatral care produce asupra spectatorului, indiferent de vârstă, un efect psihologic profund. Efectul asupra publicului se explică prin faptul că, pe de o parte, în timpul spectacolului, a actului propriu-zis de comunicare prin limbaj păpușăresc, se participă la procesul animării **în direct**; pe de altă parte, efectul se datorează și faptului că tot ce se petrece în timpul unui spectacol de animație are ca finalitate o **recunoaștere**.

Miracolul animării ce se petrece **acum** și **aici** scoate obiectul păpușă, instrument de comunicare și semn teatral, din sfera artelor plastice și îl supune artei teatrale. Animarea unui obiect cu valoare

¹ Mihail M. Koroliov, *Actorul și scenograful în teatrul de păpuși*, în *Teatrul de păpuși în lume*, Editura Meridiane, București, 1966, p.31

simbolică a găsit întotdeauna un **suport psihologic** în dorința omului de a-și pune întrebări și de a găsi răspunsuri cu privire la condiția sa. Această modalitate de comunicare a dovedit că are o forță de comunicare neobișnuită. Forța de expresie a limbajului păpușăresc provine din încrederea artistului în **efectele** mijloacelor sale de comunicare, marionete, măști, păpuși sau obiecte puse în mișcare și în conflict care se supun voinței lui.

În timp, impactul pe care l-a avut asupra spectatorilor adevărul scenic pe care îl oferea artistul păpușar, prin intermediul materialului însuflețit la vedere, i-a confirmat păpușarului că exprimarea prin limbaj păpușăresc poate deveni o posibilitate de a se exprima pe sine și tot ce se petrece în jurul său, în grupul social căruia îi aparține. Activitatea lui s-a transformat în artă din dorința de a găsi o cale de cunoaștere, de comunicare, de înțelegere și, poate, de rezolvare a unor probleme spirituale ale ființei umane.

În jocul său, păpușarul codează și decodează mesajele, le transmite dintr-un sistem de semne în altul. Astfel, aceste **operații în acțiune** prezintă, în final, tipuri umane în situații diferite, eroi care se manifestă într-un context scenic ce duce la descoperirea structurii particularului și, astfel, determină cunoașterea și înțelegerea umanului general-valabil. Prin joaca sa de la începutul fiecărei etape de creație, păpușarul aduce ceea ce este extern și observabil, tot acel **comportament nonverbal** care se naște din interiorul subiectiv al unui tip uman, pe care încearcă să-l prezinte în liniile sale generale în comportamentul scenic al păpușii.

Reprezentările teatrului de animație nu sunt un teatru dramatic în miniatură. Personajele-păpuși, materiale însuflețite de actorul păpușar, nu trebuie privite ca niște înlocuitori ai actorului de dramă. În procesul de plămuire a lor, materialul este luat din natură, care le oferă doar substanța fizică, dar ele capătă valoare și semnificație în măsura în care **ceva** le silește să exprime **altceva** decât sunt ele în realitate. Obiectele animate dau o formă exterioară concepțiilor despre viață ale păpușarului și grupului social căruia îi aparține. Aceste mijloace conțin în ele dorința fierbinte a creatorului lor de a-i face pe ceilalți să vadă, dincolo de obiectele-păpuși și faptele lor scenice. Ele par niște jucării, dar nu avem de-a face cu copii, ci cu oameni în toată firea, oameni maturi a căror nevoie de joc, de exteriorizarea a viziunii ludice asupra unei problematici umane general-valabile, devine stringentă, într-o anumită măsură.

Jocul care presupune animare este modalitatea păpușarului de pătrundere în conștientul și în subconștientul uman și, totodată, modalitatea sa de a se adapta la mediu. Această modalitatea a născut în cei ce asistau la joaca păpușarului, dorința de a descifra **codul de reprezentare**. În general, într-un act de comunicare, termenul **cod** îndeplinește funcția de metalimbaj. Din punctul de vedere al sensurilor sale, termenul cod mai poate fi înțeles: **sistem de comunicare** sau o **convenție**.

În legătură cu codul păpușăresc, putem face următoarele precizări. Încă din perioada manifestărilor cu caracter ritualic exista convenția că obiectul animat întruchipa un strămoș arhetipal. Deci, în jocurile cu funcție culturală care presupuneau animarea unei figurine sacre, obiectul era o expresie simbolică. În ceea ce privește accepțiunea de sistem a codului păpușăresc, putem spune că, tot în aceeași perioadă, reprezentarea comportamentului arhetipal se realiza pe baza unor elemente de comunicare nonverbală. În lucrarea de față, am mai precizat că o parte din mijloacele de comunicare ale limbajului teatral au evoluat din elementele acestui sistem de comunicare. Așadar, pentru a reliefa alte aspecte antroposemiotice ale jocului păpușăresc revenim asupra acestui tip de comunicare. Astfel, ne reamintim că, pentru a se exprima, omul primitiv se folosea de gesturile mâinii, de mișcările capului, de mimică. Prin ele omul primitiv a fost capabil să descrie, să sublinieze sentimente, stări, gânduri. Gesturile și atitudinile comportamentale asigurau încă de pe atunci claritate, justete și precizie în comunicarea interumană, în transmiterea unui mesaj. Se înțelege de ce creatorii de limbaj teatral „le-au preluat”, „le-au păstrat” între mijloacele lor de reprezentare.

Chiar dacă unii ar putea să ne contrazică, spunându-ne că aceste mijloace de exprimare sunt caracteristice mai mult interpretării specifice artei dramatice, le amintim că arta teatrului de animație e artă dramatică subordonată artelor plastice și artelor ritmice. Din acest motiv, suntem convinși că, din punct de vedere antroposemiotice, geneza jocului păpușăresc, mai precis, geneza unor mijloace păpușărești de comunicare trebuie căutată și în acest sistem de exprimare.

Gesturile mâinii și mișcarea capului sunt mijloace teatrale de comunicare. În jocul păpușăresc, în re-crearea comportamentului scenic al personajului păpușă, actorul teatrului de animație pleacă tot de la aceste elemente. Și creatorii de limbaj păpușăresc le-au preluat ca mijloace de comunicare pentru capacitatea lor simplă și clară de a

transmite stări, sentimente, pentru capacitatea lor de a sintetiza și de a sugera ceea ce e general valabil omului din punct de vedere comportamental. Astfel se explică și ușurința cu care se recunoaște spectatorul în modul de reprezentare al teatrului de animație, capacitatea spectatorului de a percepe cu ușurință sensurile gestualității unui obiect animat.

Dar între mijloacele păpușărești de comunicare intră și vorbirea neinteligibilă, onomatopeele, tăcerea. Stilul de interpretare păpușărească își are originea tot în sistemul exprimării nonverbale. Știm că jocul păpușăresc a apărut și a evoluat în cadrul unor obiceiuri comunitare. La baza configurării stilului de vorbire păpușărească au stau o serie de legi sau cutume comunitare. Iată ce se spune în acest sens:

„La baza prescripției tăcerii sau a vorbirii existau pe lângă motive rituale și măsuri de ordin practic. Tăcerea reprezenta pe lângă un act de comuniune magică și un act de deghizare publică. Cel ce îndeplinea în jocul cu măști o acțiune magică complexă, trebuia să tacă pentru a-și menține puterea magică, ca și pentru a nu fi uneori reprobabil de publicul spectator, care nu era totdeauna în măsură să înțeleagă ce vrea să însemne anumite «schimonoseli din joc». În opoziție cu tăcerea, vorbirea celui mascat urmărea același scop. Nu era o vorbire curentă, pe tonul și timbrul normal, ci o vorbire îngroșată sau pițigăiată, guturală sau nazală, cursivă sau întreruptă, care ascundea pe vorbitor. În aceste condiții, jucătorul mascat putea spune în auzul tuturor, fie vorbe neînțelese pentru a evoca starea de comuniune cu demonii ludici, fie vorbe înțelese, cu duh, pentru a sancționa moral pe cei care se abăteau de la regulile bune purtări în comunitate sătească”².

Deci, din citatul de mai sus se observă clar de ce, din punct de vedere antroposemiot, un obiect animat nu poate vorbi în mod realist și de ce un actor păpușar își modifică în timpul jocului calitățile vocii. Prin redarea integrală a citatului preluat din **Măștile păpușare** a lui Romulus Vulcănescu am dorit să oferim o explicație, și din punct de vedere antroposemiot, anumitor afirmații care apar în legătură cu descrierea jocului păpușăresc: tăcerea păpușii e sacră, momentele în care păpușa tace creează tensiune, te ține în suspans. În linii generale, acestea ar fi aspectele antroposemiotice ale jocului păpușăresc în general.

²

Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, p. 245

Deci, omul, după ce și-a studiat mișcările trupului, a considerat că e mai potrivit să fabrice un arsenal de instrumente cu ajutorul cărora să-și exteriorizeze viziunea ludică asupra vieții fără să uzeze de propria persoană. Și cum fiecare artă, prin materialul adecvat, realizează o întrupare a unei idei, și artistul teatrului de animație și-a făurit propriile unelte, așa cum pictorul și-a ales culorile, muzicianul sunetele. Omul a apelat la obiect, la gest, la vorbire neiteligibilă, le-a folosit ca pe o cale de a transmite esența comportamentului uman în fața problematicii vieții. Prin ele, prin instrumentele sale de lucru, păpușarul a încercat să nască vibrații care să acționeze în ființa omului spectator al jocului său. Expresivitatea mijloacelor sale de comunicare reflecta dinamic cursul pe care îl luau evenimentele și caracterele care-i serveau ca punct de plecare al jocului său. Din acest motiv, jocul păpușăresc se încadrează în tipologia jocurilor cu funcție culturală care împlinesc „*idealuri de exprimare și idealuri sociale*”³, este un factor important al dialogului intercultural în general.

Ar mai fi de adăugat că, prin activitatea de animare a unui obiect cu caracter sacru sau profan, prin jocul păpușăresc, omul s-a integrat dinamicii fiecărui timp. Limbajul păpușăresc a devenit o cale de comunicare accesibilă tuturor, un **limbaj universal**. Această calitate a limbajului păpușăresc se bazează pe ușurința cu care mesajele transmise prin mijloace, procedee și modalități păpușărești reușesc să aibă un impact profund asupra partenerilor de dialog teatral. Caracterul universal și general valabil al mesajelor transmise prin limbaj păpușăresc se bazează pe posibilitățile de expresie ale păpușarului care au avut întotdeauna puterea de a oglindi aspirații omenești și de a „*contribui la promovarea lor*”⁴.

Menționez că în studiile dedicate artei teatrului de animație există o serie de afirmații care pot produce o percepere eronată, dacă se poate spune așa, a artei păpușărești. De exemplu, ne referim la **caracterul popular** al limbajului păpușăresc. Afirmația în sine – spectacolul păpușăresc e o formă de manifestare cu caracter popular – nu este incorectă, dar s-a banalizat din cauza utilizării ei prea dese în descrierea spectacolelor păpușărești. Atragem atenția că s-a creat o obișnuință în a percepe arta teatrului de animație doar ca pe o formă

³ Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. H. R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002, p. 47

⁴ Henryk Jurkowski, Margareta Niculescu, *Întruniri internaționale*, în **Teatrul de păpuși în lume**, Editura Meridiane, București, 1966, p. 51.

de manifestare care ar aparține mai mult folclorului decât domeniului teatral. Ignorarea aspectelor esteticopsihologice și antroposemiotice pe care le presupune crearea unui spectacol păpușăresc face ca, în cercetarea fenomenului păpușăresc, să se piardă din vedere substratul psihologic al jocului păpușăresc. Caracterul popular al acestui tip de limbaj teatral se explică prin faptul că a fost o cale accesibilă spre cunoaștere și spre comunicare mai ales pentru oamenii care nu aveau acces la arta cultă sau oficială din motive de apartenență la o categorie socială sau alta.

Atribuirea calificativului „**popular**” limbajului păpușăresc se explică pe tot ce am specificat până acum. Dar și pe faptul că jocul păpușăresc a apărut și a evoluat din obiceiul general-uman de a anima un obiect pentru a reprezenta un comportament arhetipal. Acest tip de joc social cu funcție culturală a avut un caracter popular și un limbaj universal pentru că:

- animarea obiectelor cu caracter sacru sau profan a devenit un mod obișnuit al comunităților de a se raporta și de a reflecta la problematica umană;
- animarea obiectelor cu caracter sacru sau profan a fost un obicei al pământului, o rânduială, o lege nescrisă;
- prin cutumele acestei modalități de comunicare, cei care se animau un obiect și cei care beneficiau de efectele animării au putut să-și exprime și să-și îndeplinească interese materiale și spirituale;
- prin drepturile și obligațiile celui care anima un obiect și ale celui care asista la animare s-au creat și s-au explicat credințe care, la rândul lor, au devenit legi de conviețuire, practică.

În studiul nostru, sacralizarea sau desacralizarea ne-a interesat doar ca acțiune, ca joc social cu funcție culturală, în cadru căruia, omul și-a creat și și-a asumat forme exterioare de exprimare a sentimentelor sacre sau profane, și-a creat **un fel particular de a face vizibil invizibilul**. În mod cert, figurinele animate au completat un vid ideativ. Din acest motiv, apariția și evoluția activității de creare a acestor mijloace și a celorlalte elemente de limbaj păpușăresc mai poate fi înțeleasă și că o consecință a dorinței omului de a modela lumea pe măsura propriilor necesități.

Fără să exagerăm în nici un fel **valoarea** elementelor de comunicare utilizate în jocurile păpușărești, considerăm că **instituționalizarea** culturală a omului s-a realizat cu mijloace și forme de comunicare specifice limbajului teatrului de animație. Ar trebui să precizăm că instituționalizare culturală nu se referă la crearea unei

instituții, ci fundamentarea conceptului de **umanitate a omului**. Generalizarea acestei idei s-a produs și prin toate celelalte forme de manifestare artistică. Însă, nu înțelegem de ce există, încă, o incertitudine asupra faptului că, în evoluția individului ca ființă spirituală și socială, comunicarea unor adevăruri profunde despre om și viață, socializarea individului, și chiar educarea sa, au fost procese care s-au realizat, foarte mult timp, prin mijloace și forme de manifestare cu particularități păpușărești. Nu înțelegem de ce s-a evitat să se analizeze acest lucru atâta timp cât simbolismul cultural a fost creat și exprimat încă de la bun început de un limbaj „analog”, „sincretic”, „universal” etc., prin mijloace și modalități de comunicare cu particularități păpușărești. Teoreticienii artei „au omis” să cerceteze și faptul că **îndemânarea**, abilitatea, iscusința de a oferi răspunsuri asupra problemelor fundamentale ale vieții și ale comportamentului uman a devenit **capacitate** și **deprindere** în crearea și interpretarea simbolismului cultural datorită mijloacelor, procedeeleor și modalităților care au impus tematica arhetipală ca simboluri culturale. Instrumente și căi de creare și comunicare a expresiilor mitologiei animiste au fost toate tipurile de măști, marionetele cu fir vertical sau orizontal, toate acele obiecte care, în manifestarea unui sentiment sacru sau profan, erau animate, purtate sau jucate, în timpul dansurilor sau al pantomimelor rituale. Comportamentul strămoșului mitic sau al eroului totemic era sugerat prin intermediul lor și pe baza unei interpretări gestuale și vocale sugestive, în stil păpușăresc.

Nu suntem în măsură să judecăm motivațiile abordărilor de până acum. Totuși, trebuie să spunem că, în majoritatea studiilor asupra artei în general apar date foarte puține despre arta teatrului de animație. Dar, din păcate, și acele date apar consemnate sub o formulare evazivă care nu ne oferă decât posibilitatea de a presupune că fenomenul în cauză a fost o componentă importantă a vieții spirituale și culturale. Probabil că vina ne aparține în totalitate nouă, păpușarilor, teoreticieni sau practicieni care, din motive mai mult sau mai puțin obiective, am lăsat ca adevărurile profunde ale artei noastre să rămână necunoscute. Din păcate, comoditatea și suficiența noastră în a ne expune teoriile și mecanismele practicii păpușărești, au determinat formarea unor preconcepții față de arta teatrului de animație. Din acest motiv, cercetarea limbajului păpușăresc a rămas în urmă față de alte limbaje artistice.

RELAȚIA DINTRE ARTA ȘAMANULUI ȘI ARTA ACTORULUI

SÚTŐ Andras

Așa cum sublinează Mircea Eliade (vezi *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*), șamanul trăiește sacrul într-o manieră mult mai personală și mai profundă decât ceilalți inițiați. Atingând tehnicile extazului, șamanul devine egalul zeilor, al morților și al spiritelor. La care se adaugă și părăsirea propriului corp în vederea realizării călătoriilor inițiatice ale sufletului.

Ceea ce leagă șamanismul de arta actorului este tocmai experiența trăită prin propriile simțuri și prin integralitatea ființei. Extazul șamanic nu anulează nimic din corporalitatea sau spiritualitatea inițiatului, unitatea dintre acțiunea fizică și acțiunea mentală fiind perfectă. Asemeni șamanului, actorul este chemat de fiecare dată „să fie altcineva, altceva”. Se produce, astfel, fenomenul substituirii persoanei civile a actorului cu cea a personajului interpretat. În șamanism asistăm la fenomenul identității totale dintre inițiat și spiritele animale, dat fiind faptul că în timpul inițierii viitorul șaman trebuie să învețe limbajul și comportamentul secret al animalelor. Se realizează astfel o reîntoarcere simbolică la acele vremuri când nu era produsă ruptura dintre om și animal. Se poate vorbi astfel de o nouă identitate a șamanului care devine spirit animal și „vorbește”, cântă, zboară asemeni păsărilor și animalelor. În ceea ce privește arta actorului, nu întâmplător sunt celebre exercițiile de improvizație bazate pe imitarea sunetelor, a răgetului, a expresiei corporale, precum și a comportamentului animal. Semnificative sunt în acest sens exercițiile teoreticianului polonez J. Grotowski, bazate pe strigătele animalelor: „Tigrul: un răget prelung și continuat pe aceeași intonație cu același suflu. Șarpele: un șuierat prelungit și continuat pe aceeași intonație cu același suflu /.../ În timpul acestor exerciții, mișcările cele mai elementare ale acestor animale trebuie să fie realizate corporal.”

Prin intermediul tehnicilor speciale, șamanul stabilește contactul cu universul paralel al spiritelor. Marea experiență șamanică este zborul sufletului, care părăsește trupul ajungând în zone inaccesibile. Zborul provoacă transa extatică a șamanului, ceea ce reprezintă o deconectare de la nivelul ontologic comun; inițiatul depășindu-și condiția umană se eliberează de conștiința eului și de sub dominația rațiunii.

Între transa șamanică și transa actorului există o legătură de substanță. Așa cum sublinia Mihai Mănuțiu (vezi *Redescoperirea actorului*), fără transa scenică, orice demonstrație actoricească eșuează în didacticism: „Transa este o stare de inconștientă violență interioară, demonstrația e o stare de autoviolare. Actorul își cunoaște realizările, etapele, pragurile străpunse prin rănire, vătămându-se interior, expunându-se unor modificări cu consecințe adesea imprevizibile”. Mergând pe aceeași idee, A. Artaud va susține importanța „transei cosmice” în arta actorului. Negând raționalismul în teatru, el va traduce „transa cosmică” prin metafizica gestului și prin sunetul muzicii. Realizarea transei depinde în cel mai înalt grad de accesul actorului la vibrația cosmică, de intrarea în rezonanță cu fluidul energetic universal.

Experiența șamanică este o experiență trăită, manifestată prin integralitatea ființei inițiatului, prin unitatea dintre fizic și psihic. Același principiu al unității organice dintre viața interioară a psihicului și cea exterioară a fizicului este afirmată de marele teoretician K. S. Stanislavski: „actorul nu trebuie să trăiască numai lăuntric rolul, ci să întruchipeze în exterior cele trăite”.

ELEMENTE DE INTERCULTURALITATE ÎN MONTĂRILE RECENTE DIN ROMÂNIA ALE LUI ANDREI ȘERBAN

Oltița CÎNTEC

„Sunt convins că noi doi avem ceva în comun”¹, îi spunea Peter Brook lui Andrei Șerban în momentul în care cei doi s-au cunoscut, la Londra (1970). Șerban plecase deja din țară, lucrase ceva la La Mama, la New York, apoi a avut șansa unei ucenicii, la Centrul Internațional de Creații Teatrale din Paris (CICT), al cărui director era Peter Brook. Ucenicia a constat într-o asistență de regie la *Orhgast*. „Încă de la început (...), Brook a preferat să propună o serie de exerciții practice, refuzând orice comentariu teoretic. El combină exercițiile vocale cu numeroase exerciții fizice, luate adesea din tehnicile orientale. Se exersează îndeosebi coordonarea gest-voce, memoria musculară, dezvoltarea rezonanțelor, simțul echilibrului”², descrie George Banu metoda de lucru brookiană, cu care s-a familiarizat rapid și Șerban, la CICT. După ce a realizat un spectacol de Crăciun, utilizând un limbaj artificial, format din silabe asamblate și repetate în joacă, echipa l-a perfecționat și, împreună cu Ted Hughes, poetul englez cu care Brook colabora la dramaturgie, au realizat o narațiune nonlingvistică, urmărind mitul lui Prometeu. Ideea era de a spune povestea, dar fără cuvinte, utilizând sunetul ca muzicalitate și nu ca pe transmitător al unei limbi oarecare, readucându-l astfel la condiția lui de universalitate. Era o întoarcere în timp, cu o distribuție multiculturală, un fel de uitare a tuturor limbilor, o revenire la ritual, la arhaic, la natural (au fost preferate scenografiile ambientale, eclerajul solar ori cu torțe). Pornind de la exercițiile grupului, care dezvoltau, cum precizează Șerban, „o percepție a ascultării interioare, o înțelegere a semnificației ascunse pe care sonoritatea nu o poate explica”³, Hughes a construit o „structură de situații arhetipale”⁴ în această limbă imaginară. A fost un succes, iar când spectacolul a fost prezentat în Iran, la Persepolis (1971), pe ruinele vechii cetăți, Șerban

¹ Andrei Șerban, *O biografie*, Iași, Polirom, 2006, p.104.

² George Banu, *Peter Brook, Spre teatrul formelor simple*, București, Unitext/Polirom, 2006, p.36

³ Ed Menta, *Andrei Șerban, lumea magică din spatele cortinei*, trad de Svetlana Mihăilescu, București, Unitext, 1999, p. 19

⁴ Andrei Șerban, *op cit*, p.118

a profitat, studiind, la fața locului, străvechi limbi sacre și tehnici persane de respirație, descoperind, ca un adevărat arheolog, în acest trecut noneuropean, o generoasă sursă de inspirație creatoare. Era ceva dincolo de limbile și culturile cunoscute, era o doză de universal pe care o putea exploata doar trecând de obișnuitele granițe și bariere lingvistice și spirituale. Experiența din *Orghast* era ceva dincolo de rațional, te obliga la un cu totul alt tip de percepție decât cel occidental. Ucenicia lui Andrei Șerban pe lângă trupa lui Peter Brook nu a întârziat să dea roade.

E interesant de urmărit cum se topesc și se rafinează toate aceste influențe în primul proiect de anvergură newyorkez, care l-a impus pe artistul român ca un regizor cu un program estetic solid. Fascinat de modalitățile de a-i conduce pe actori la descoperirea unor căi de eliberare și de folosire artistică a energiilor vitale, ancestrale, Șerban le-a și invocat în *Trilogia greacă*⁵, realizată la clubul newyorkez La MaMa și, după 1990, pe scena Naționalului bucureștean (*O trilogie antică*). Măștile originale din *Troienele* și câteva versiuni ale *Trilogiei*, unul dintre cele mai longevive spectacole din istoria genului, le-am văzut în arhiva personală a lui Ellen Stewart de la La MaMa⁶. *Trilogia greacă* a însemnat scrierea unei importante pagini de istorie recentă a artei scenice. Jucată în greaca veche și latină, la care se adăugau elemente din limbile maya, aztecă, nahuatl și inahien, limbi moarte, necunoscute publicului, *Trilogia...* readucea în prim-plan sunetul, rostirea ca incantație, așa cum era cuvântul folosit în arta ritualică, și plasticitatea limbajului corporal, redescoperit de oamenii de teatru. Interpreții vorbeau, scandau, strigau, șopteau și cântau în această „limbă antică”, străină publicului, dar care avea o muzicalitate, o rezonanță cu totul neobișnuite, fascinante. Spectatorul era surprins nu numai de faptul că urmărea un spectacol jucat în limbi ininteligibile sau parțial inteligibile, pe care-l recepta perfect, ci și de felul în care era inclus în mișcările de ansamblu, de proximitatea fizică în care se afla față de spectacol. După cum actorii înșiși au fost surprinși, încă de la început, de modalitatea în care au fost aleși, de distribuțiile

⁵ Cronologia spectacolelor este următoarea: *Medeea* de Euripide și Seneca - 1972, *Electra* de Sofocle - 1973 și *Troienele* de Euripide - 1974 - cred că deloc întâmplător spațiul Anexa, unde s-a montat *Troienele*, i se părea lui Peter Brook standardul perfect pentru „spațiul gol” - apoi versiunea *Fragmente dintr-o trilogie greacă* - 1974, cu care s-au făcut turnee în întreaga lume.

⁶ Mulțumiri speciale lui Ellen Stewart și lui Ozzie Rodriguez, care mi-au facilitat accesul în arhivă.

multiculturale, de exercițiile de antrenament corporal și vocal cerute de Andrei Șerban și de construcția spectaculară. Rostul acestor exerciții era găsirea de către interpreți a unor puteri nebănuite, uitate, care sălășluiau în ei, a unor energii pe care, apoi, prin forța sunetului și a gestului, să reușească să le transmită spectatorilor. În *Trilogie*, sunetul și gestul, vocea și corpul se presupun reciproc. Pentru a-i aduce pe actori în acest punct, Șerban i-a antrenat fizic și vocal, pe baza unor elemente din teatrul oriental, „teatrul sărac” al lui Grotowski și fructificând experiența sa de lucru cu Peter Brook. Actorii erau învățați cum să-și redescopere și utilizeze intuiția, instinctul, să uite de rațiune, să se adreseze publicului folosindu-i acestuia canalele de recepție viscerale. Scopul rostirii nu mai era acela uzual, de transmitere a unui mesaj lingvistic, ci urmărirea focalizarea atenției asupra posibilităților sunetului de a transmite stări, emoții. „Încercăm să creăm un sunet (...), să găsim energia (...). Vedem sunetul ca pe imagine. Vedem ceea ce e închis în el (...) O lume întreagă se lasă închisă într-un singur cuvânt”⁷, zice Andrei Șerban în câteva însemnări care-i sunt dedicate lui Peter Brook. În *Trilogia greacă*, cuvântul, asociat inseparabil mișcării, nu se mai adresa rațiunii, intelectului, ci emoționalului și senzorialului. Pentru Andrei Șerban mintea, sufletul și vocea trebuie să fie strâns legate, întrucât „întregul corp e un instrument complex și sensibil”⁸, iar utilizarea lui presupune o pregătire specială realizată prin respirație, o nouă perspectivă asupra sunetului, eliberarea vocii, controlul deplin al emisiei vocale, dicția, găsirea unui ritm care să miște imaginația. „Greaca veche este poate cel mai generos material scris vreodată pentru actori. Pe atunci poeții simțeau nevoia de a inventa o limbă poetică pentru a încerca să împlinească sarcina copleșitoare de a transmite mesaje, prin cuvinte, la distanțe mari, într-un spațiu deschis. (...) Motivul pentru care am folosit greaca veche a fost acela de a cerceta ce se ascunde în acele sunete – doar în ele. Acolo zace o energie potențială ce așteaptă să fie acționată, să fie redescoperită după ce a fost îngropată 2000 de ani în fundul mării și care ne va capacita să privim tragedia într-un alt mod”⁹, mai zice regizorul cu privire la intențiile în privința acestui proiect. Impactul vizual și auditiv era devastator prin utilizarea luminii, maniera în care

⁷ Andrei Șerban, *Viața sunetului*, în *Teatrul-Azi*, nr 1-2/2003, p. 18

⁸ *Idem*, p.19

⁹ apud Ed Menta, *Andrei Șerban – Lumea magică din spatele cortinei*, (trad. Svetlana Mihăilescu) București, Editura Unitext, 1999, p 44.

era folosit spațiul de joc (cu elemente de teatru ambiental și procesual), adesea un decor natural ori arhitectural; se juca noaptea, universul sonor era de undeva de dincolo de lume (cu bocete, țipete, urlete, vocale, consoane, variații de volum, de tempouri, modulații speciale, realizate pe inspirație, nu pe expirație, ca-n vorbire), corpurile actorilor degajau puteri arhaice, ca și mișcarea ansamblurilor de figuranți în care, adesea, era cuprins și privitorul.

Două *workshop*-uri și cinci noi spectacole în numai doi ani (2005-2007), atât a lucrat Andrei Șerban în ultima lui revenire „acasă”. Frământat, ca orice mare artist, regizorul e mereu în căutarea ineditului, a ceva nespus încă ori spus altfel. A ajuns la un moment al parcursului său profesional în care caută răspunsuri. Iar atunci când i se pare că le-a găsit, formulează alte întrebări și caută alte răspunsuri. De aceea a și ales pentru recente sale montări autori și texte foarte diferite, pe care le-a transpus scenic în maniere foarte diferite. E un eclectism asumat, declarat, din care compatriotul nostru stabilit din anii '70 peste ocean și-a făcut un stil. La Sibiu, la Teatrul „Radu Stanca”, a montat *Pescărușul* de A. P. Cehov, spectacol care a inaugurat secțiunea Teatru a programului Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007. Proiectul a pornit de la o traducere nouă, realizată de Șerban împreună cu Maria Dinescu¹⁰. A fost o operațiune de aducere la zi a textului cehovian, conservându-i spiritul, ca orice tălmăcire autentică, dar făcând-o cu o economie semnificativă de cuvinte. Noua versiune e o variantă mai vie, mai dinamică sub raport lingvistic, mai apropiată de pulsul vremurilor noastre, de ritmurile culturale contemporane. Textul a fost gândit din start pentru viziunea de spectacol a regizorului, care-i face piesei cehoviene un *upgrade*: celor doi „dramaturgi” (în sensul german al termenului) nu le-a fost teamă de neologisme, dar nici nu s-au lăsat pradă prețiozităților și barbarismelor; replicile din *Hamlet* sunt păstrate în original; Sorin vorbește despre „spațiul gol”, trimitere clară la teoriile lui Peter Brook, romancierul devine beletrist etc. Practica acestui gen de traduceri este frecventă în Occident și pe deplin justificabilă din perspectivă culturală. Operei originale îi este conservat spiritul, dar pentru o mai eficientă apropiere estetică de orizontul intelectual al publicului, textul este supus unui *lifting* lingvistic. Ceea ce rămâne nealterat este generalul, universalul, acele elemente care fac valoarea unei opere clasice.

¹ ⁰ Vezi traducerea integrală pe www.literNet.ro

Spectacolul lui Șerban cu *Pescărușul* pune accentul pe câteva teme eterne sugerate de autorul rus: confruntarea dintre vechi și nou, dintre teatrul vechi și teatrul nou, dintre generațiile artistice; vorbește despre teatru ca iluzie a vieții, ca vis trăit cu ochii deschiși, ca refugiu din calea tăvălugului vieții; pune în discuție frământările cauzate de căutarea identității și durerea de a nu afla cine ești cu adevărat; ne vorbește despre lipsa de comunicare și despre lipsa de înțelegere, despre puterea incredibilă a dragostei, care te poate înălța ori te poate ucide. Sunt teme extrem de actuale pentru omul secolului XXI, invocate scenic prin intermediul unei lucrări scrise în urmă cu aproape un secol. Mizanscena pe care o propune regizorul este o căutare. A treia montare a acestui text în decursul carierei lui Șerban, *Pescărușul* de la Sibiu e o nouă tentativă artistică de a ajunge la miezul ideatic al piesei. Postura asumată de regizor e aceea a unei călăuze care, nemulțumită de drumurile bătătorite, decide să încerce și alte poteci. Regizor-călăuză, Șerban își derulează investigația estetică într-un spațiu de joc amenajat astfel încât performeri și spectatori sunt cuprinși într-un perimetru comun; căutarea se prelungește în mintea și inima fiecărui martor la reprezentație, care trebuie să mediteze la ceea ce i se înfățișează. O meditație intermediată de propriile așteptări și coduri culturale.

Și când a început să lucreze la *Unchiul Vania*, cu trupa Teatrului Maghiar de Stat din Cluj Napoca (2007), Andrei Șerban a început tot cu refacerea traducerii. A luat drept punct de pornire una dintre cele mai apreciate variante în limba engleză ale momentului, versiunea scenică a lui Paul Schmidt, pe baza căreia a lucrat, în limba maghiară, Zsuzsánna Koros Fekete, iar în limba română (spectacolul fiind titrat în românește pe ecrane amplasate în diverse puncte ale spațiului de joc), de Andrei Șerban și Kinga Kovács. „Trebuie să acceptăm că piesa e mult mai misterioasă și mai bogată decât oricare dintre noi, să acceptăm paradoxul de a fi umani și să acceptăm că scena nu dă soluții, ci lasă totul deschis...”¹¹, zice regizorul Andrei Șerban. În această idee, am asistat la un *Unchiul Vania* deosebit din toate punctele de vedere: o manieră ingenioasă de a valorifica spațiul scenic¹²; o lectură inovatoare a textului chehovian; o redimensionare originală, pe deplin justificată, a personajelor; o interpretare

¹ Șerban Andrei, în programul de sală al spectacolului.

¹ ² Vezi pe această temă Cîntec Oltița, *Supunerea spațiului teatral*, în revista *Teatrul Azi*, București, nr 10/11/12-2007.

actoricească fără cusur. Subintitulată „scene din viața la țară”, acțiunea piesei lui Cehov se petrece într-un univers cu dimensiuni și ritm proprii. Andrei Șerban reconstruiește acest univers în acord cu Cehov, dar imprimându-i formatul spectacular pe care imaginația sa regizorală l-a născocit. Vorba unui personaj: „...la noi, la capătul lumii...”, iar acest capăt al lumii adună laolaltă oameni pe care viața, destinele îi așază în relaționări complicate, dureroase. Nimeni nu se înțelege cu nimeni; își vorbesc, dar niciunul nu poate comunica în chip real cu ceilalți; e o ciocnire a micro-universurilor lor culturale; iubirea e invocată des, e omniprezentă, dar în loc să fie un catalizator al fericirii, e un element perturbator, generează amărăciune.

Pentru Andrei Șerban, Vania nu mai are nimic din misterul pe care la o primă citire i-l asociez. În spectacolul clujean, el e un tip cât se poate de terestru, cu accese grosiere, pe care anii petrecuți la țară i le-au imprimat în comportament. Interpretat impecabil de Andras Hathazi, Vania e un amestec straniu de forță primitivă și sensibilitate infantilă, un cocteil caracterial care îl face vulnerabil, dar care ți-l face rapid simpatic. Astrov (Bogdan Zsolt) e și el marcat de îndelungata perioadă petrecută printre mujici, alergând pe distanțe uriașe de la un bolnav la altul. Doctorul e un bărbat pe care viața și votca l-au înăsprit, i-au tăbăcit sufletul, pe care pierderea unui pacient l-a marcat iremediabil. Atitudinile oamenilor l-au îndemnat să se apropie de natură: e vegetarian și face orice ca să protejeze pădurea. Sonia (Aniko Petho/Hilda Peter) e dominată de o timiditate ale cărei cauze trebuie căutate în faptul că nu e o fată frumoasă. Îndrăgostită de Astrov, nu îndrăznește niciodată s-o mărturisească, și, temătoare să nu fie respinsă, alege sacrificiul de a trudi în continuare la moșie, pentru ca tatăl ei să poată fi fericit la Harkov. Vania, Astrov și Sonia sunt jaloanele caracteriale ale spiritualității de tip rural, care va intra în dispută cu un alt tip de repere, cele urbane. Alexandr Serebrenikov (Jozsef Biro) e cel mai tipic reprezentant: un egocentric care nu concepe ca problemele și nevoile sale să nu se afle mereu în centrul atenției generale. Deși e mai degrabă o caricatură a masculinității, femeile îl adoră: are o soție mult mai tânără decât el, care-i este devotată; soacra are o admirație necondiționată față de fostul ginere, iar Sonia, fiica lui din prima căsătorie, s-a sacrificat dintotdeauna pentru el și continuă să o facă. Elena Andreevna (Imola Kezdi/Eniko Gyorgyjakab), soția lui Serebrenikov, e conștientă de feminitatea ei, își licitează farmecele, dar nu va comite adulter. În spectacol, ea reunește cele mai multe trăsături ale unui personaj multicultural: vorbește din

când în când în engleză, semn că aparține unei noi generații, unui alt timp istoric. Soluția replicilor în engleză e apreciată de public, care e amuzat de această pată de culoare lingvistică. Decodarea ei poate merge însă și pe linia unei aluzii la anglofilia contemporană, la permisivitatea culturală, la invazia occidentală în mediile spirituale ruse.

Creația ca o suită de interogații și de posibile răspunsuri a fost aplicată ca metodă de lucru și la *Unchiul Vania* de Cehov. Această maieutică estetică ni-l înfățișează pe Cehov în toată splendoarea lui, îi evidențiază amplitudinea dramatică, arată cât de diferit poate fi citit, fără a-i afecta spiritul.

Pe aceeași direcție a dialogului între epoci și culturi poate fi plasată o altă montare recentă¹³ a lui Andrei Șerban, *Don Juan în Soho* de Patrick Marber¹⁴. Lucrarea autorului englez are ca sursă *Don Juan*-ul lui Molière, a cărui structură dramatică și ale cărui personaje le conservă. Intervenția lui Marber constă într-o metamorfozare temporală a temei seducătorului, a binecunoscutelor întâmplări care-l duc la pieire pe nemilosul cuceritor de inimi. Marber a actualizat povestea, plasându-i pe Don Juan („Spune-ți-mi DJ”, zice acesta încă de la început, ca un adevărat orchestrator), Servitorul său, Elvira, Statuia și pe toți ceilalți într-un cartier libertin al Londrei: Soho. Varianta sa dovedește încă o dată universalitatea motivului, ideea că Don Juanii contemporani sunt tot atât de imorali și de lipsiți de scrupule precum aceia din vremea lui Tirso de Molina, „părintele” teatral al lui Don Juan, ori Molière. În piesa lui Marber comicul are și un substrat de amărăciune, un îndemn subtextual de a medita la moralitate. Andrei Șerban a mizat în travaliul său scenic pe text, pe surprinderea teatralității lui, și pe interpretare, refuzând din start invențiile care complică inutil. Una dintre intervenții a fost „scindarea”

¹³ Premiera a avut loc în vara 2007, la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca, fiind o co-producție cu Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu.

¹⁴ **Marber Patrick** (născut la 19 septembrie 1964), dramaturg, regizor și actor britanic. Prima sa piesă, *Dealer's Choice* (1995), a avut premiera la National Theatre Londra și a câștigat Premiul Evening Standards pentru cea mai bună comedie. A continuat să scrie pentru teatru și pentru film, textele sale fiind rapid montate/ecranizate și recompensate cu diferite distincții. A realizat operațiuni de „contemporaneizare” a unor creații clasice, precum *Domnișoara Iulia* de August Strindberg, cu titlul *After Miss Julie*, mutând acțiunea în Anglia anului 1945. *Don Juan in Soho* este ceva similar, doar că punctul de pornire a fost comedia lui Molière, *Don Juan*. Premiera absolută a lucrării a avut loc în 2006, la Londra. Lui Andrei Șerban i-a fost recomandată de Peter Brook.

personajului Stan-Servitorul în doi interpreți, soluție care dinamizează, suplimentează sursele comicalului. Elvira e o femeie în care se reunesc, paradoxal, și virtutea și voluptatea, dar care femeie își poate nega, cu sinceritate, această duplicitate structurală? Scenografic, Adriana Grand s-a mulțumit cu câteva panouri mobile care segmentează și compartimentează spațiul de joc, cu recuzita aferentă și cu o costumație relativ simplă, ce delimitează lumea depravată, obsedată de sex, de bani, de droguri, de plăcere imediată, rapidă și, dacă se poate, continuă. Câțiva pitici din ghips, răsfirați prin scenă încă de la început, configurează universul *kitsch* în care faptele urmează să se petreacă. Fondul muzical e preponderent din *Don Giovanni* al lui Mozart, o punte sonoră între epoci și între variațiunile născute din tema Don Juan.

Declarat de autoritățile europene Anul Dialogului Intercultural, 2008 va atrage și mai insistent atenția asupra acestui fenomen al istoriei recente: întâlnirea culturilor și limbilor prin care se exprimă ele. Cu diferențieri absolut firești, spiritualitățile se află în etapa schimburilor, a permisivităților, a eforturilor de înțelegere a ceea ce este diferit sau chiar opus structural. Ecumenismul cultural este semnul sub care se postează lumea înțelepților, iar arta devine cea mai adecvată formulă de cunoaștere, pe cale afectivă, a ceea ce ne diferențiază de ceilalți. Dar și a ceea ce ne apropie.

Bibliografie:

Banu, George, *Peter Brook, Spre teatrul formelor simple*, București, Unitext, Polirom, 2006

Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, UNITEXT, 1997

Cehov, A. P., *Pescărușul*, traducere de Andrei Șerban și Maria Dinescu, www.literNet.ro, 2007

Cîntec, Oltița, *Estetica impurului - sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Iași, Princeps Edit, 2005

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac* (trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau), București, Editura UNITEX, 1998

Menta Ed, *Andrei Șerban – Lumea magică din spatele cortinei*, (trad. Svetlana Mihăilescu) București, Editura UNITEXT, 1999

Narti, Ana Maria, *Medeea lui Andrei Șerban*, București, Biblioteca revistei „Teatrul Azi”, 2007

Șerban, Andrei, *O biografie*, Iași, Editura Polirom, 2006

UN PERSONAJ CE STRĂBATE CULTURILE LUMII

Irina DABIJA

Personajul Don Juan este unul dintre cele mai cunoscute personaje încât a depășit granițele literaturii aventurându-se și pe tărâmul muzicii culminând în opera *Don Giovanni* de Mozart. Fiecare țară are cel puțin un scriitor, sau un poet sau un muzician, care a creat o operă avându-l ca protagonist pe faimosul Don Juan. Cultura care reunește, credem, cele mai multe opere inspirate de acest etern cuceritor, este Spania. Fiecare operă cu Don Juan construiește un personaj diferit ce își însușește într-un mod particular istoria. Dar în această multitudine de caractere putem face o clasificare:

1. Don Juan la Tirso de Molina și José Zorrilla

Don Juan de Tirso de Molina și cel al lui José Zorrilla sunt tineri, catolici, chiar dacă nu practicanți, plini de viață, doritori de a-și trăi intens viața. Tinerețea lor îi face să acționeze repede, fără să reflecteze mult, fără să se gândească la consecințe.

Se știe că opera lui Tirso de Molina este cea în care apare pentru prima dată personajul Don Juan. Tema a fost preluată, după ce a trecut prin Italia (în *Commedia dell'Arte*) și Franța (Molière), de José Zorrilla care o transformă conform canoanelor romantice.

Citind începutul celor două opere putem crede că este vorba despre același personaj, deoarece don Juan apare ca binecunoscutul nobil aventurier, îndrăzneț cu femeile, curajos în fața bărbaților și nerespectuos cu morții. La prima vedere pare a avea același caracter în ambele piese. Pentru a-și atinge scopul și pentru a cuceri cât mai multe femei, recurge la aceleași procedee: cel de a minți și de a înșela. În piesa lui Zorrilla se prezintă, în plus, ca un criminal faimos, lăudându-se cu o lungă listă de dueluri urmate de omor. Dar pe măsură ce înaintăm în lectură, observăm că personajele don Juan din cele două opere încep să se diferențieze atât încât la final putem individua mai multe diferențe dintre care cea mai marcantă este evoluția protagonistului. La Tirso întâlnim un don Juan destul de liniar ce nu evoluează de-a lungul piesei, menținându-și aceeași atitudine până la final, ceea ce îi aduce și moartea. Personajul lui Zorrilla evoluează pe parcursul piesei, astfel încât la final își schimbă atât atitudinea cât și modul de a gândi, acestea fiind premisele ce au dus la salvarea sa. Se poate spune că don Juan din piesa lui Zorrilla este mai

uman decât cel al lui Tirso, deoarece iubirea sa pentru doña Inés se dovedește a fi nu doar una sinceră, singura dragoste sinceră a lui don Juan, dar și motivul ce va sta la baza obținerii iertării divine. Astfel mitul este învins iar don Juan, îndrăgostit, va fi dispus să se supună normelor sociale și să accepte legăturile căsătoriei. În acest fel, don Juan de Zorrilla primește iertarea divină în timp ce personajul lui Tirso, rămâne consecvent în comportamentul său de catolic libertin și impertinent și constant în refuzul său de a se pleca în fața justiției divine până la sfârșit. Aceasta poate fi considerată cea de-a doua diferență dintre ei, atitudinea față de justiția divină: în timp ce don Juan din piesa lui Tirso nu ia în seamă avertizările pedepsei lui Dumnezeu pentru faptele sale, încrezându-se orbește în refrenul ce îl însoțește pe tot parcursul piesei, „Mai este timp până la Judecată”; disprețuiește puterea divină și are o atitudine arogantă față de Statuia Comandorului de Ulloa, mesagerul divin trimis pentru a face dreptate, don Juan Tenorio din operă lui Zorrilla are la început aceeași atitudine arogantă față de Statuie dar la final îngenunchează cerând iertare și milă, cu toate că mai este încă stăpânit de îndoială în ceea ce privește existența unui Dumnezeu iertător. Celelalte personaje din ambele opere servesc mai ales pentru a-l pune în evidență pe don Juan și personalitatea sa. În opera lui Tirso, femeile, atât cele de neam nobil cât și cele din popor, apar doar pentru a se lăsa seduse și pentru a cădea în brațele lui. În piesa lui Zorrilla însă, personajul Ines dobândește o importanță mai mare, deoarece dragostea sa pentru don Juan, atât de pură, de dezinteresată, este capabilă să îi salveze sufletul. În ceea ce privește personajele masculine, cel al lui Luis Mejía (la Zorrilla) și cel al marchizului de Mota (la Tirso) servesc pentru ca trăsăturile eroului romantic, pe de o parte, și pentru ca esența intrigii și acțiunii, pe de altă parte, să capete vigoare prin prezența acestui antagonist, cu o personalitate paralelă cu cea a lui don Juan, dar mai puțin conturată. Codul de onoare clasic apare în ambele opere prin don Gonzalo de Ulloa.

În piesa lui Zorrilla, dragostea pură a doinei Inés și căința lui don Juan sunt cele două elemente care duc la umanizarea personajului și la eliminarea mitului: don Juan încetează a mai fi un mit pentru a deveni om.

În Romantism, se abandonează temele reci ale clasicismului pentru a se centra pe legenda istorică națională și pe exprimarea sentimentelor personale, cu pasiune și expresivitate. Dragostea este considerată o modalitate de cunoaștere, un sentiment pur, fiind și una

dintre marile teme ale Romantismului, ce pune sentimentul deasupra rațiunii. Aceasta este tema ce determină o schimbare în viziunea asupra femeii care nu mai rămâne o victimă a rigorilor iubirii și societății ci devine femeia ce luptă pentru fericirea ei, își unește destinul de cel al bărbatului pe care îl iubește înfruntându-și tatăl (așa cum face și doña Inés). Iubirea rămâne strâns legată de moarte, de multe ori dragostea fiind cea care îl apropie pe om de moarte, îl face să și-o dorească, descoperind în ea un început și posibilitatea de a transforma moartea în viață: moartea din dragoste este viață iar viața fără iubire este moarte. Moartea este considerată unicul drum spre perfecțiune și această perfecțiune se obține prin purificarea sufletului prin dragoste.

2. Don Juan de Azorín și de Valle-Inclán

Cei doi scriitori prezintă un don Juan deja matur și diferit, măcar în parte, de predecesorii săi: cel de Azorín nici măcar nu încearcă să cucerească o femeie, dar cel de Valle-Inclán este prezentat în patru perioade diferite de viață: la tinerețe în *Sonata de primavera y de estío*, la maturitate în *Sonata de otoño* și la bătrânețe în *Sonata de invierno*. Don Juan din *Sonatele* lui Valle-Inclán păstrează unele caracteristici ale celui lui Tirso și Zorrilla: face cuceriri, dorește să cucerească o fată ce trebuie să meargă la mânăstire, fără a reuși însă.

Don Juan de Azorín

În 1922, Azorín a creat un Don Juan deja matur, a cărui viață o va schimba în întregime și va fi total opusă celei a personajului don Juan din opere anterioare. Rezultatul este un scurt și delicat roman ce își conduce cititorii într-o liniștită și plăcută lectură capabilă să trezească o plăcere intelectuală specifică acestui scriitor.

Don Juan este prezentat încă din primul capitol: „Don Juan este un bărbat ca toți bărbații. Nici înalt nici scund, nici slab nici gras. Are o bărbăță ascuțită, scurtă. Părul său este tuns aproape zero. Nu spun nimic ochii săi deschiși la culoare și vii: privesc ca toți ochii. Hainele pe care le poartă sunt curate, bine croite, dar fără a părea fastuoase. Nu există nici o pată pe costumul său și nici o umbră pe cămașa lui. Când ne-am despărțit de el, nu putem spune cum era îmbrăcat: nici neglijent dar nici excesiv de ostentativ. Nu folosește bijuterii și nici parfumuri. Nu debordează în cuvinte politicoase dar nici nu este înfumurat. Vorbește cu simplitate. Oferă și făptuiește. Niciodată nu se referă la propria persoană. Știe să asculte. Pe interlocutorul lui îl întreabă cu bunăvoință despre lucrurile care îl

interesează. Urmărește atent, în liniște, răspunsurile. Nu se laudă cu generozitatea sa, dar cei în nevoie pe care el îi cunoaște nu trebuie să îi ceară nimic, el, simplu, cu un gest de bunătate vine în întâmpinarea dorințelor lor. De multe ori se gândește cum să facă astfel încât cel ajutat să nu știe cine i-a venit în ajutor. Pune prietenia – floarea supremă a civilizației – deasupra a tot. Îi ating sufletul infidelitățile prietenului, dar știe să ierte pe infidelul ce își recunoaște cu demnitate greșeala. Vezi uneori o undă de melancolie pe chipul său? Colorează ochii săi, din când în când, tristețea? Peste frământările sale interioare așează, spre binele aproapelui său, masca mulțumirii. Nu se plânge de om, nici – ceea ce ar fi o nebunie – de destin.”¹

Spre deosebire de predecesorii săi, întâlnim în opera lui Azorín descrierea fizică și morală a lui don Juan, aflăm ceea ce a făcut în viața sa, unde locuiește. Don Juan este doar un pretext pentru scriitor pentru a descrie orașul în care trăiește: spiritul acestuia, unele personaje importante precum episcopul don Garcia și relațiile sale cu viața religioasă. Multe capitole de la începutul romanului prezintă locuri, persoane și intrigi ale orașului. Pentru a face legătura între ele, Azorín introduce, de multe ori, personajul don Juan la sfârșitul capitolului, referindu-se la relația pe care o are cu acestea. De obicei descrie doar prezentul, de puține ori povestind cum evoluează personajele în viitor, cum ar fi, de exemplu, copilul care în fiecare după-amiază îl privea pe avar lucrând și care va ajunge ucenicul acestuia pentru a moșteni mai târziu atelierul și a-l mări.

Alături de avar este descris medicul pe care don Juan îl însoțește „în unele zile în vizitele sale prin cartierele sărace”; doctorul Quijano, este o persoană foarte ciudată care nu lasă pe nimeni să îi citească cărțile și simte prezențe pe care alții nu le observă. Într-una dintre călătoriile pe care o fac împreună, petrec o noapte în casa unui țăran „puternic și cinic” de la care don Juan vrea să știe ce face cu pământul pe care îl are, dacă îl seamănă sau nu, precum și numele tuturor ustensilelor pe care le folosește în bucătărie.

Important este sfârșitul capitolului ce ne dezvăluie profunzimea sentimentelor lui don Juan, diferența incomensurabilă față de predecesorii săi.

¹ Azorín – Don Juan, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp.17-18, (traducerea noastră)

„În liniștea densă, profundă fluturarea, plină de mister a luceafărului, a pus în spiritul lui don Juan o senzație nedefinită de infinitate și de idealism.”²

Multe dintre capitolele cărții prezintă, fiecare în parte, o calitate a protagonistului:

- compasiunea și răbdarea pentru bătrânul Leonardo care își dedicase toată viața copacilor, pe care don Juan îl întâlnește în fiecare zi în păduricea de plop și pe care îl va vizita când va fi bolnav pentru a-i povesti ce mai fac arborii lui;
- atitudinea religioasă din cuvintele rostite la moartea mamei lui Carlito, un băiat din sat care acum „urma cu succes studiile de inginerie”³: „Doamne, primește în sânul tău sufletul îndurerat al unei mame”⁴;
- generozitatea, când dă bani unei fete, dar într-un mod atât de discret, lăsând să-i cadă în poala rochiei și îndepărtându-se apoi repede;
- dorința de a-i ajuta pe ceilalți, generozitatea și faptul că îl interesează mult destinul celorlalți, dorind să facă tot ce este posibil pentru a îmbunătăți situația celor oprimați (intervine pentru niște prizonieri ce ajunseseră în oraș pentru ca aceștia să își urmeze drumul cu trenul, oferindu-se să plătească el toate cheltuielile);
- seriozitatea, este considerat o persoană de încredere, demnă de a da sfaturi altora (Federico, un ziarist, îl întreabă dacă să plece la Madrid unde un prieten l-a invitat să se întoarcă);
- mila, întâlnirea cu băiatul desculț, încovoiat de legătura de lemne, pe care don Juan îl oprește, îl așază pe genunchii săi și îi șterge picioarele; se poate face analogie cu ultima cină a lui Isus, când acesta spală picioarele apostolilor ca simbol al umilinței și supunerii; pentru don Juan poate fi modul de a răscumpăra păcatele moștenite de la predecesorilor săi;
- timiditatea din relațiile sale cu femeile (între el și Jeannette există o atracție evidentă, dar pentru fată

² op.cit, p.59

³ idem, p.90

⁴ ibidem

este ca un joc în fața căruia don Juan își păstrează atitudinea demnă; despărțirea dintre cei doi este emoționantă dar și platonice).

Don Juan de Azorín este total diferit, nu cucerește nici o femeie și nici măcar nu încearcă. Este timid, foarte discret cu toate evenimentele din viața sa. Este o persoană generoasă ce se gândește mai mult la cei din jurul său decât la el.

Sonatele. Memoriile Marchizului de Bradomín de Ramón de Valle-Inclán

Sonata de toamnă a fost considerată una dintre cele mai frumoase creații ale epocii. Plecând de la ea, Valle-Inclán va scrie celelalte trei sonate, conform unei concepții romanești unitare ce dezvoltă tema trecerii timpului. Alfonso Reyes consideră că Valle-Inclán a tratat prin intermediul romanului tema seducției, fiind preocupat mai ales de a crea un „don Juan al peisajului”, un amant ce reacționează diferit în funcție de schimbarea scenariului natural și a schimbării anotimpurilor anului.

Anotimpurile anului pot fi identificate cu viața omului: constituie marele document al trecerii timpului. Valle-Inclán dezvoltă în tetralogia *Sonatelor* metafora anotimpurilor anului ca etape ale vieții umane, descriind patru scenarii diferite: tinerețea și impetuositatea marchizului de Bradomin în atmosfera Italiei papilor în *Sonata de primăvară*; energia și nerăbdarea maturității pe pământurile toride ale Mexicului în *Sonata de vară*; melancolia apropierei bătrâneții în peisajul trist și umed galician în *Sonata de toamnă* și nesiguranța în forțele proprii în plină bătrânețe în *Sonata de iarnă*. Tetralogia prezintă un caracter circular, deschizându-se cu un răsărit („Până la urmă am adormit și m-am trezit tocmai la răsărit, când luna, deja foarte palidă, se pierdea pe cer. Puțin după, încă buimăcit de liniștea și de frigul nopții, am început să aud cântul matinalilor cocoși și murmurul agitat al râului ce părea să se trezească odată cu soarele”) și se termină cu un apus cenușiu, cel al lui Bradomin care pleacă din Palatul regal: „Văzând dispărând poarta, am simțit tentația de a întoarce capul dar am învins-o. Dacă războiul nu mi-ar fi dat ocazia de a-mi arăta eroismul, mi-o dădea dragostea despărțindu-se de mine, poate pentru totdeauna.” Deznodământul fiecăreia din cele patru sonate este tragic lăsând în urmă senzația că ceva s-a pierdut. Dacă mai adăugăm și sentimentul trecerii timpului, este inevitabil ca tonul lor să fie unul melancolic.

Seducătorul din Sevilla și musafirul de piatră, piesa de teatru scrisă de Tirso de Molina, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *Don Juan* de Azorín și *Sonatele. Memoriile Marchizului de Bradomín* de Valle-Inclán au ca protagonist același personaj, don Juan, dar prezentat în ipostaze diferite: tânăr, dorind să trăiască din plin neținând cont de legile sociale, de sentimentele celor înșelați, femei și bărbați deopotrivă, la Tirso; tot, tânăr, întrecându-se cu un prieten în a cuceri femei și a ieși învingător din dueli, pentru a se îndrăgosti de o femeie și a-și salva sufletul datorită iubirii pure a doănei Inés, la José Zorrilla; în plină maturitate, timid, generos, milos, respectat, uitând de el însuși pentru a-i ajuta pe cei din jurul lui, la Azorín; seduce femeile, păstrându-și însă din umanitatea personajului lui Zorrilla, rămânând sau revenind lângă femeile pe care le-a iubit pentru a le sta alături în ultimele momente, la Valle-Inclán. Cu toate că don Juan suferă schimbări majore sau neimportante, va rămâne mereu o sursă de inspirație pentru creatorii din toate timpurile.

Bibliografie:

Tirso de Molina – *Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, traducere de Aurel Covaci, Editura Univers, București, 1973

José Zorrilla – *Don Juan Tenorio*

Azorín – *Don Juan*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp.17-18

Ramón de Valle-Inclán – *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1969, pp.137-138

De Maeztu, Ramiro – *Don Quijote, Don Juan si Celestina*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999

Rank, Otto – *Dublul. Don Juan*, Institutul European Iasi, 1997

Rousset, Jean – *Mitul lui Don Juan*, Editura Univers – Studii, București, 1999, traducere de Angela Martin

IDENTITATE CULTURALĂ ÎNTRE TIMP ȘI SINE. ARISTOTEL – DE LA MORALĂ LA VIRTUTE

Ioana BUJOREANU

Modernitatea estetică se află în opoziție dialectică față de ea însăși – în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă formă de autoritate. Identitatea între timp și sine constituie fundamentul cultural. „A fi popular în vremea noastră înseamnă a crea pentru piață, a răspunde la cererile ei. Rezultatul supunerii față de forțele pieței nu este nici elitist, nici antielitist” (Matei Călinescu). Sistemele literare și artistice s-au dezvoltat prin negarea modelelor de gust, rațiune sau religie statornice. Elaborarea și formularea legilor frumosului au însemnat triumful raționalității asupra autorităților și au pregătit fără îndoială pretențiile de superioritate ale modernilor.

Cum ai putea opta între dorințe sau mai multe iubiri, din moment ce tot nu poți alege, fiind dependent de ele? Iubirea nu se comandă și, în consecință, nu poate fi o datorie, așa cum etica nu se reduce doar la un act etic. „Ceea ce facem din constrângere, nu facem din dragoste”¹ scrie Kant. Dragostea reprezintă binele însuși și aproape întotdeauna dragostea depășește zona interzisă și datoria. Gesturile și vorbele noastre pot fi simple sau mai sofisticate, pot ascunde mai mult sau mai puțin umor. Toată viața noastră își are valoare în dragostea pe care o dăm sau o primim. Dragostea nu se comandă. Acest lucru e important în viața noastră morală sau etică. Avem nevoie de morală chiar și în absența iubirii, fiindcă morala ne este într-adevăr indispensabilă. Prin urmare: omul ar trebui să-și trăiască viața și să acționeze în tot ceea ce face ca și cum ar iubi. Iubirea nu este un comandant, ea este un ideal care ne călăuzește, ne luminează drumul în viață.

Oamenii nu se nasc virtuozii, însă cum devin virtuozii? Prin educație, prin politețe - înțeleasă ca: a acționa bine înseamnă să faci ceea ce se face; prin morală – ceea ce înseamnă că faci ceea ce trebuie făcut; iar a acționa corect din punct de vedere etic înseamnă să faci ceea ce se cere, oricât de puțin ți-ar plăcea. Morala este acea aparență de iubire prin care iubirea devine posibilă și eliberează. „...un act nu este moral decât în măsura în care provine din decizia de supunere la legea morală ce se adresează bunei voințe. Adică dorința

¹

Kant I., *Critica rațiunii practice*, ed. IRI, 1999

omului de a fi în acord cu valorile morale – **voința bună își dă sieși legea** – autonomia voinței.”². Autonomia este statutul voinței care își dă sieși legea (*autos* – însuși; *nomos* - lege). Prin supunerea față de datorie, omul își capătă libertatea. Prin libertate – grație voinței bune care ne împiedică să fim jucăria sentimentelor și afectelor noastre – ne impunem nouă înșine respectul datoriei. Astfel morala se naște din politețe și tinde spre iubire. Așa cum spune Socrate, pentru a descoperi adevăratul bine este necesară o transformare lăuntrică. Recunoașterea adevăratului bine este totodată în sine un act moral. Trebuie să vrei cu adevărat să te depășești, să te descoperi, să evoluezi. „Cunoaște-te pe tine însuși” o putem descifra ca pe o descoperire în noi a unei rădăcini bine ancorate între descompunerea adevărului cu toate relele – slăbiciuni și lipsuri. Nu e vorba de o simplă privire în oglinda reflexiei, de un mod de a ne vedea și descrie. Ea este o acțiune de a ne dezvălui ce e bine, moral, etic, un îndelung proces de cunoaștere, recunoaștere.

Platon ne cere să descoperim care este adevăratul bine. A te strădui să gândești corect, a fi gata să abandonezi o opinie anterioară pentru că ai descoperit că e falsă sau incompletă ori adevărată doar în parte. Toate astea înseamnă că trebuie să te supui la început adevărului și să te faci disponibil față de gândirea altuia. De ce? Pentru că aceste e un exercițiu ce purifică sufletul, să preferi propriului tău punct de vedere – adevărul.

Pentru Aristotel fericirea, împlinirea este activitatea care actualizează caracteristica definitorie a omului ca ființă ce acționează condusă de rațiunea practică. Onoarea, inteligența, plăcerea – educația, politețea, morala – sunt bunuri imperfecte și intermediare împlinirii, o fericire deplină (înțeleasă aici ca pe o activitate desăvârșită, autosuficientă). Fericirea dobândește realitatea într-o activitate serioasă și nu prin joc (văzut ca un reapus). Este lipsit de sens să se conceapă munca în vederea relaxării. Aristotel fixează domeniul fericirii ca activitatea perfectă și străină de joc, o viață în conformitate cu rațiunea. Fiecare ființă e determinată să îndeplinească funcția pentru care e făcută. Deci trebuie să facem lucrurile de care suntem capabili, cărora le suntem meniți – adică de a avea un suflet activ – spre ceea ce tinde virtutea. Ea nu este un absolut, pentru că noi oamenii trebuie să ne mulțumim cu justa măsură. Aceasta este

² Kant I., *Principiile metafizice ale virtuții*, Introducere, p.12

regula de aur de care ne cere Aristotel să ascultăm ca de cea mai înaltă aspirație.

Pentru om, fericirea - înțeleasă ca binele suprem - rezidă în a acționa în sensul virtuții potrivite omului. A fi fericit înseamnă să urmezi regula de aur. Se poate vorbi, în morala aristotelică, de o adevărată „datorie de a fi fericit” care pune în evidență superioritatea virtuților intelectuale față de cele ale caracterului. „Desăvârșit este scopul urmărit întotdeauna pentru sine și niciodată pentru altceva: fericirea. - pe ea o dorim totdeauna pentru sine și niciodată pentru altceva, pe când onoarea, plăcerea, inteligența și orice virtute le dorim atât pentru sine cât și de dragul fericirii, pe care credem că, prin intermediul lor, am putea-o atinge. Fericirea apare deci ca un bine perfect și autarhic, pentru că ea este scopul tuturor actelor noastre.”³

Dacă actul specific omului este activitatea sufletului conformă cu rațiunea, sau cel puțin nu lipsită de rațiune, și dacă, generic vorbind, actul propriu unui individ oarecare este identic cu cel al unui om desăvârșit, dacă stăpânirea de sine reprezintă forța de caracter a omului capabil să acționeze moral după ce și-a învins instinctele rele, opusul ei, lipsa de stăpânire, se caracterizează prin slăbiciunea voinței în fața pasiunilor.

Aristotel spune că vom putea înțelege mai bine ce anume este fericirea „dacă vom stabili care este funcția omului”⁴. Omul nu ar putea fi lipsit de „o funcție a sa” (*argon*) și de aceea își propune să arate care este aceasta. Modul în care o face este unul eliminativ, adică el scoate din calcul rând pe rând ceea ce este comun (*koinē*) și omului și celorlalte categorii de ființe inferioare pentru a ajunge la ceea ce îi este propriu: „a trăi este ceva comun chiar și plantelor, dar noi suntem în căutarea a ceea ce este propriu [omului]”. Prima eliminare este a funcției comune și omului, și animalelor, și plantelor: „viața care constă în nutriție și creștere” (Aristotel, *Etica nicomahică* 1098a1). A doua este „viața senzorială”, comună atât omului, cât și animalelor (Aristotel, *Etica nicomahică* 1098a2-3). Singura posibilitate rămasă pentru a indica funcția proprie omului este „o viață practică proprie părții [sufletului] înzestrată cu rațiune” (Aristotel, *Etica nicomahică* 1098a3-4). Exemplul pe care Aristotel îl folosește în acest loc este că „propriul

³ Aristotel, *Etica nicomahică*, 1697b, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988

⁴ Aristotel, *Etica nicomahică*, 1097b24-25. , ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988

Omului este caracterul de a fi ființă muritoare capabilă de a învăța” (Platon, *Republica*. 128b). Omul este o ființă rațională numai relativ la plante și animale, pentru că există o altă categorie de ființe ale căror identități pot fi exprimate numai astfel, și anume zeii.

Pentru a ne da seama de acest lucru este nevoie să recurgem la relația dintre funcțiile sufletului și facultățile acestuia și, deci, la teoria aristotelică a sufletului.

Observăm că Aristotel credea că există mai multe *dynameis* (facultăți) ale sufletului. (uitându-ne în *De Anima* II.2-3) El ne lămurește ce sunt aceste facultăți ale sufletului în *Metafizica*:

- “**dynamis** se numește principiul mișcării sau schimbării ce se află într-un lucru.” Altfel spus, facultățile sunt doar niște principii care sunt în suflet (*Metaph.* IX. 2, 1046a34) și care trebuie să fie actualizate (*De An.* II.2-3)

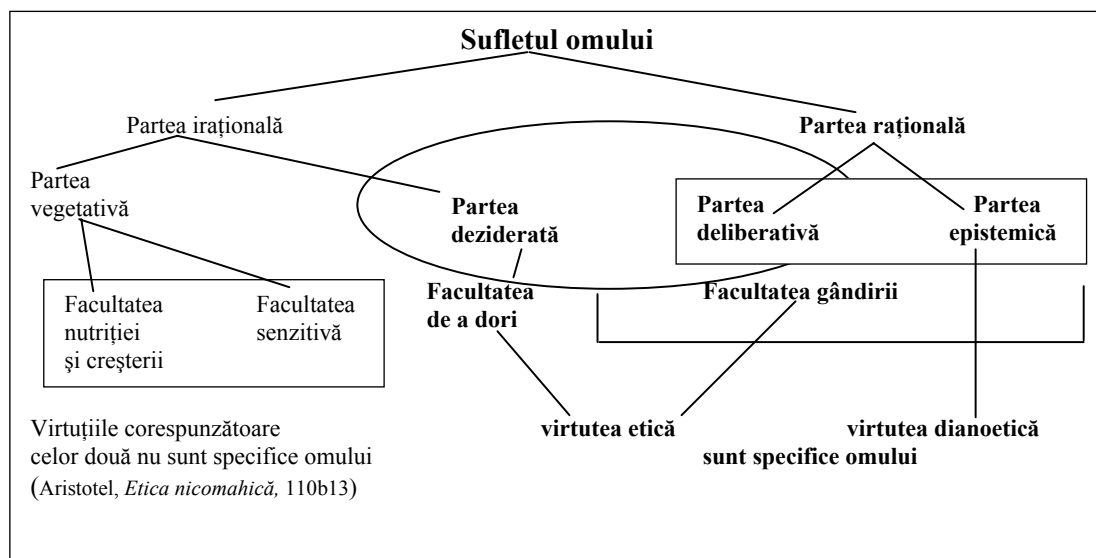
- facultatea gândirii (*dianoetikon*) este definită ca proprie omului în sensul în care nici o altă categorie de ființe inferioare lui nu o deține.

- prin urmare, funcția corespunzătoare acestei facultăți proprii omului este un *praktike*, adică o activitate care stă în puterea omului să o realizeze, proprie părții sufletului înzestrate cu rațiune.

Aristotel face distincție între facultăți raționale și facultăți iraționale ale sufletului. În *Etica nicomahică*, el va opera o nouă distincție, de data aceasta precizând cum sunt distribuite facultățile celor două părți ale sufletului omului. Astfel va căuta ceea ce este propriu omului, dar de data aceasta nu se va mai referi la funcțiile corespunzătoare facultăților respective, ci la virtuțile acestora. Primul pas pe care îl face e să spună că sufletul are două părți, una irațională (*alogon*) și alta rațională (*logon echon*).

Dacă funcția proprie omului este activitatea conformă rațiunii sau nu lipsită de ea, atunci ea ar trebui să corespundă acestei facultăți a gândirii (*dianoetikon*). Ceea ce este propriu omului va fi această facultate a omului de a gândi. Însă sensul lui „a gândi” nu este unul restrâns, adică referindu-se doar la o subpartă a părții raționale, ci la capacitatea omului de a gândi. Omul își poate folosi această capacitate în moduri diferite, aplecându-se asupra unor obiecte diferite. Stagiritul nu lasă deloc să se înțeleagă că e vorba de subpartea deliberativă sau de cea epistemică. Prin urmare, ceea ce face ca omul să fie diferit de celelalte două categorii de ființe vii la care s-a raportat până acum este această facultate a părții raționale a sufletului.

Toate aceste delimitări se pot ordona, chiar dacă restrictiv și ireverențios, în următoarea schemă:



(Cristian Ducu)

O dată cu această schemă a teoriei sufletului omului, începe să se contureze motivul pentru care comparația cu zeii este de prisos în interiorul argumentului funcției. În primul rând, acestora le lipsesc partea irațională și subpartea deliberativă a părții raționale a sufletului. Atunci când vorbește despre partea deliberativă, Aristotel arată că abilitatea naturală se transformă în înțelepciune practică prin intermediul virtuții etice propriu-zise (Aristotel, *Etica nicomahică*, 1144a29-33).

Dacă Socrate definea funcția unui lucru drept ceea ce poate face acel lucru cel mai bine și numai el, Stagiritul vorbește de grade de îndeplinire a funcției. Pentru el, funcția unui lucru poate fi mai bine sau mai prost îndeplinită. Acest aspect este introdus printr-o precizare: „Dacă funcția omului este activitatea sufletului conformă cu rațiunea, sau cel puțin nu lipsită de rațiune, și dacă funcția unui lucru este de același gen cu cea a unui lucru bun, așa cum vorbim despre cithared și despre citharedul bun, și la fel în legătură cu orice altceva, atunci funcției i se adaugă superioritatea conferită de virtute (căci dacă

funcția unui cithared este să cânte la cithară, aceea a unui cithared bun este să cânte bine...”⁵

Trecerea de la *este la trebuie*, de la o descriere a comportamentului la prescripții care să-l corecteze, este pentru Aristotel este o falsă problemă deoarece el nu încearcă să ne dea niște norme de comportament, ci vrea să descrie mecanismul lui astfel încât, printr-o educație corectă, să știm care este mecanismul alegerilor noastre și de ce depind ele. Stagiritul se arată sceptic că niște norme ar putea să ne ajute cu ceva în viața de zi cu zi mai mult decât o face teoria platoniciană a ideilor. Atunci când vorbește despre virtutea morală el nu spune că un om este virtuos dacă face cutare și cutare lucru, ci o prezintă din perspectiva teoriei sufletului și a mecanismului motivațional care funcționează la nivelul naturii umane. Așa că atunci când afirmă în finalul argumentului funcției că „binele omului va fi activitatea sufletului conformă cu virtutea”, Stagiritul nu ne oferă o normă morală, ci o descriere a ceea ce crede el că presupune binele uman.

Dacă pentru omul generic funcția proprie este activitatea sufletului conformă cu rațiunea (sau cel puțin nu lipsită de ea) și această activitate poate fi mai bine sau mai prost îndeplinită, atunci funcția omului bun va consta în buna îndeplinire a ei. Cu alte cuvinte, acțiunile sale vor fi făcute „bine și frumos” (*eu ...kai kalos*). “O exercitare bună [a funcției] este una conformă cu virtutea care îi este proprie”⁶ precizează Aristotel. Așadar, scopul omului corespunde nu virtuții în general, ci bunei îndepliniri a ei.

Așadar, morala și virtutea sunt, pentru Aristotel, două concepte autonome, cu valoare etică numai în practică, care nu se condiționează unul pe altul, dar nici nu se potențează în plan teoretic sau în plan pragmatic. Etica implică și moralitate asumată și exercitare a virtuții, și nu se poate obține decât prin educație: a minții, a sufletului, a trupului și, mai ales, prin cultivarea deliberată și persistentă a iubirii și a prieteniei.

Pasul esențial de la morală la virtute este făcut de Aristotel cu trena lungă a Eticii pe umeri, o trenă care umbrește pozitiv și conștiințele secolului XXI. Cultura mondială, caracterizată de Steven

⁵ Aristotel, *Etica nicomahică* I.7, 1098a7-12., ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988

⁶ Aristotel, *Etica nicomahică*, VI.1, 1139a18, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988

Connor drept o cultură a întreruperilor, în care diferitele forme artistice și culturale se intersectează și se combină dezordonat, funcționează pentru a susține și multiplica afinități de toate genurile, dar și pentru a consolida și a accelera circulația și rotația limbajelor teoretice. Criza umanismului e urmată de criza ideologiilor, vizibile în mai multe planuri, însă cu importante consecințe de ordin estetic: refuzul judecăților de valoare și al orientărilor către un scop caracterizează o mare parte a artelor, eteticilor mai vechi sau mai noi. Matei Călinescu vede în aceste manifestări consecințe ale crizei umanismului, iar antitraditionalismul modern este adeseori în mod subtil unul tradițional.

VOCEA VORBITĂ ȘI CÂNTATĂ ÎNTRE TEHNICĂ ȘI MESAJ

Paula CIOCHINĂ

Teatrul contemporan a făcut pași imenși în ceea ce privește concepția spectacolului, actorul având o contribuție cel puțin egală cu a regizorului și a scenografului la transmiterea mesajului estetic; muzica și dansul devin elemente inseparabile în producțiile unui Reinhardt, Piscator, Peter Brook, sau Gordon Craig, tinzându-se tot mai mult către conceptul de „teatru total”, ce asigură atât „unitatea în diversitate” cât și permanenta înnoire, favorizând un act de cultură cât mai complex.

Conceptul de „actor total” nu este o creație a zilelor noastre, așa cum s-ar putea crede. El aparține „commediei dell'arte” unde actorul era cheia și sufletul întregului spectacol, punând în mișcare cât mai multe elemente constitutive ale artei scenice: era acrobat, dansator, muzicant (acompaniindu-se cu chitara și cântând în timpul acțiunii sau în divertismentele din antracte), era recitator și chiar autor, improvizând texte sau aducând, în cele știute pe dinafară, părți noi de improvizație.

Studentul actor, înnoitorul de mâine, trebuie ajutat să învețe încă din timpul studenției să se cunoască pe sine ca artist, să gândească singur, să-și creeze un stil personal, acela care convine structurii sale, cu talent, cultură, inteligență și rafinament. Pe lângă zestrea nativă de talent se cere o intuiție și o fantezie deosebită în conturarea personajelor scenice, la care să se adauge o tehnică vocală bine pusă la punct, o dicție și o stare fizică bună și nu în ultimul rând o respirație perfectă.

Pornind de la ideea că „piesa de teatru e ca partitura unei bucăți muzicale: și una și alta capătă viață abia atunci când sunt transpuse în sunet” – după cum afirmă Sandina Stan, trebuie să adăugăm necesitatea ca ambele să fie executate cât mai aproape de perfecțiune, pentru ca mesajul artistic să poată fi receptat corect.

Dacă interpretul în domeniul artei sunetelor are menirea să redea partitura – în funcție de instrumentul cu care evoluează: voce, vioară, pian, flaut ș.a. – printr-o tehnică bine pusă la punct dublată de sensibilitate, actorul trebuie să comunice mesajul rolului său cu o voce puternică, prin cuvinte rostite clar, simplu și foarte expresiv. Această

cerință a fost o constantă în arta teatrală de la primele sale manifestări și până în zilele noastre. De aceea atât pentru actor cât și pentru cântăreț, vocea, cu toate calitățile acesteia (timbru, intensitate, ambitus, etc.) reprezintă un dar deosebit de prețios.

Asemeni cântărețului, dar pe un ambitus (întindere) mai restrâns, actorul trebuie să-și controleze vocea, să-și cunoască bine posibilitățile și să învețe să o utilizeze ca pe un instrument, așa cum violonistul își mânuiește vioara, în forte, piano sau în nuanțe neutre, cu timbru cald, șters sau întunecat, în funcție de sentimentele redade de text.

Pentru a performa în acest atât de sensibil domeniu al vocii vorbite și cântate este esențial a fi cunoscute și însușite noțiuni fundamentale de anatomie și algoritmi funcționali cu privire la mecanismele fonatorii. Atât vorbirea, cât și cântul, având la bază reflexe condiționate, sunt comandate de nivele diferite ale sistemului nervos central. Fiind o acțiune conștientă, cu o reprezentare psihosomatică intensă a calităților acustice ale sunetului emis, actul cântului este comandat de cortex (scoarța cerebrală).

În vorbirea obișnuită subiectul nu controlează înălțimea și intensitatea sunetelor, acestea fluctuând în funcție de dispoziția sau de stările afective de moment; din punct de vedere neurologic, vocea vorbită cotidian este mai puțin controlată decât cea cântată și de aceea nivelul ei de comandă în sistemul nervos central are un centru de comandă inferior celei cântate, și anume diencefalul.

Spre deosebire de cântăreț, care are notat riguros în partitură înălțimea, durata, intensitatea, tempoul, etc., ale piesei pe care o interpretează, actorul are numai textul, pe care îl interpretează conform inteligenței și calităților sale artistice. În același timp însă și actorul trebuie să schimbe ritmul replicilor sau nuanța și intensitatea lor în funcție de necesitățile dialogului cu partenerii sau de stările sugerate de text, într-o acțiune voită și controlată. De aceea și vorbirea scenică are același nivel de comandă ca și cântul, la nivelul cortexului cerebral.

Calitățile vocii sunt aceleași indiferent de modalitatea de exprimare – vorbire sau cânt – și anume: înălțimea, timbrul, ambitusul sau întinderea, țesătura și rezistența.

Înălțimea este calitatea sunetului dată de vibrația corzilor vocale; sunetele vor fi cu atât mai subțiri cu cât aceste vibrații vor fi în număr mai mare pe unitatea de timp și mai grave când vibrațiile pe unitatea

de timp sunt în număr mai mic. Scoarța cerebrală este aceea care comandă sunetele grave sau înalte dorite, pe baza unor reflexe condiționate prin studiu și deprinderi de tehnică vocală, fundamentate pe particularitățile anatomofiziologice ale artistului. În cânt atât vibrațiile înalte cât și cele grave au o durată mai mare decât în vorbirea scenică și se dezvoltă pe un ambitus mai amplu.

Amplitudinea vibrațiilor corzilor vocale determină intensitatea sunetelor și această calitate, valabilă și pentru cântăreț și pentru actor, are o regulă de aur: „vocea trebuie să fie puternică și să se audă bine ă la sală fără surmenarea corzilor vocale”. Acest lucru se obține cu mult studiu individual sincronizând o bună respirație costo-diafragmatică, cu o modulare conștientă a emisiei vocale și o bună „poză de voce”. Astfel, Montserrat Caballé era capabilă să-și facă perfect audibilă și clară vocea șoptită într-o sală cu 2000 de spectatori, fiind acompaniată în fortissimo de orchestră și cor.

Timbrul este particularitatea vocii propriie fiecărui individ depinzând fundamental de particularitățile anatomoce și fiziologice (structura și forma atât a corzilor vocale, cât și a sistemului rezonator). Timbrul este o caracteristică, atât pentru vocea vorbită cât și pentru vocea cântată, ce nu poate fi modificată prin studiu (tehnică vocală), ci numai prin modificări la nivelul aparatului fonator, fiind o calitate care prin „amprentare vocală” permite identificarea unei persoane în medicina legală.

Ambitusul vocal este dat de totalitatea sunetelor ce pot fi emise fără efort, de la cel mai înalt, până la cel mai grav. În cânt ambitusul poate fi de două sau mai multe octave, în timp ce în vocea vorbită se întinde pe o octavă (opt sunete). Și țesătura – porțiunea în care actorul sau cântărețul se manifestă cu cea mai mare lejeritate – este mai mare la cântăreți decât la actori.

Rezistența – acea calitate a vocii de a lucra mult fără a obosi – depinde pe de o parte de parametri fiziologici ai aparatului vocal, iar pe de altă parte de antrenamentul și de acuratețea tehnicii sale vocale.

Complexul de exerciții pentru dezvoltarea calităților vocale, atât în cazul cântărețului, cât și în cazul actorului sunt specifice, fiind diferențiate în funcție de particularitățile fizice și psihologice ale fiecărui individ. Aceste exerciții – atât pentru actor cât și pentru cântăreț – cuprind un ansamblu ce edifică și controlează deprinderi legate de respirație, poziția maxilarelor, a limbii și a buzelor și nu în ultimul rând dirijarea coloanei sonore spre punctul de impostatie.

Deși în ultimii ani s-au făcut progrese esențiale cu privire la pedagogia vocii vorbite și cântate – plecându-se de la importante descoperiri științifice cu privire la mecanismul fonației, de la standardizarea evaluării obiective a vocii vorbite și cântate și nu în ultimul rând de la utilizarea computerului în antrenamentul vocal (biofeedback) – concepția seculară clasică, potrivit căreia urechea profesorului este cea mai în măsură să aprecieze complexul tehnic și artistic al emisiei vocale muzicale sau dramatice predomină încă.

LE THÉÂTRE ALGÉRIEN

Meddah SID-AHMED

Vice-président de la WAP



Le théâtre en Algérie existe depuis les temps anciens.

Des théâtres de la période romaine existent toujours à Tipaza et Timgad.

Le théâtre algérien dit moderne a eu ses premières prémices aux 19^{me} et 20^{eme} siècle.

Des associations essaient partout dans le pays (Alger, Oran, Constantine, Sidi Bel-Abbès, Médéa, Blida).

On jouait des pièces relatant des faits historiques. Les valeurs arabes et islamiques étaient mises en valeur. Ces spectacles intéressaient surtout les élites et laissaient la majorité du peuple à l'écart de cet art du fait qu'ils étaient joués en arabe classique.

Ce qui a donné un élan à l'émergence d'un théâtre algérien moderne c'est les tournées faites par des troupes égyptiennes au début du 20^{eme} siècle.

Des pièces ont été produites pendant cette période avec une vigilance accrue de l'occupant colonialiste qui craignait que cet art prenne attaché auprès des algériens.

Une problématique surgit à propos de la langue utilisée. Fallait-il faire du théâtre en arabe classique ou arabe dialectal ? La langue de la rue comme on l'appelait.

Des débats assez houleux ont opposé les deux protagonistes. L'occupant colonialiste préférant que le théâtre se joue en arabe classique parce que ne touchant pas l'Algérie profonde qui ne parlait que arabe dialectal.

L'échec des représentations en arabe classique donna un élan prometteur au théâtre algérien avec l'apparition du mythe de « DJEHA ».

Le théâtre algérien a épousé son temps.

La montée du nationalisme a produit un théâtre de qualité pendant les heures sombres du colonialisme

Après l'indépendance des courants se sont développés. Un théâtre d'état était très entreprenant.

L'idéologie socialiste en ce temps a donné paradoxalement un élan de qualité à la pratique du théâtre.

Le théâtre amateur avait aussi son mot à dire.

Des troupes professionnelles se sont formées et des festivals ont été créés.

Le théâtre algérien a connu beaucoup de problèmes et semble dans une passe difficile d'autant que beaucoup de grands auteurs nous ont quittés et que la relève tarde à émerger.

La prolifération d'association de jeunes qui font du théâtre est un signe encourageant pour l'avenir.

MASCĂ ȘI IDENTITATE



IDENTITĂȚILE MĂȘTILOR

Gavril SIRITEANU

Istoria *maskării* este tot atât de veche ca și cea a omenirii; se poate spune că istoria măștii se suprapune peste istoria omenirii. Fiecare perioadă importantă a culturii și civilizației are propriul mod de reflectare a omenescului și a supraomenescului prin mască. Deci cu siguranță o analiză a fenomenului va străbate asemeni unui fir roșu întreaga istorie a umanității, sub aspectele sociale și politice, dar mai ales estetice, ale căror mijloace de reprezentare sunt de fapt. Indiferent de varietatea tehnicilor abordate pentru realizarea ei plastică, de stilurile sau materialele utilizate, cercetătorii vor rămâne interesați de descifrarea mecanismului de creație prin care viața terestră sau supranaturală este condensată prin simboluri, prin reprezentări abstracte sau concrete într-o formă de comunicare.

Ne regăsim într-un domeniu al creației umane în care imaginația bogată are ca mediu de inspirație o infinitate de forme și idei, un întreg univers, atât cel natural cognitiv cât și cel paradisiac, al magiei, al sacrului și profanului. Libertatea deplină a creației artistice este umbrită doar de restricțiile funcționalului și, bineînțeles, ale tehnicilor de transpunere în plan material a ideilor și simbolurilor concepute.

Multitudinea funcțiilor *maskării*, după cum reiese din amplul studiu întocmit de Romulus Vulcănescu¹ asupra diferitelor culturi și popoare, dar în principal a celei autohtone, au determinat modul de structurare plastică al acestora. Principalele funcții manifestate de-a lungul evoluției istorice sunt (în ordine cronologică) cele ale *camuflării*, *deghizării*, *travestirii* și *transfigurării*. Măștile integrale, cu cele trei subdiviziuni cunoscute: măști-costum fitomorfe, măști-costum zoomorfe și măștile-costum antropomorfe, se regăsesc în majoritatea formelor de teatru popular, au fost, inițial, utilizate în cadrul practicilor animiste de tipul idolatrie (cu cele două forme cunoscute fitolatria și zoolatria). Costumul-mască generează, în mod paradoxal, o tendință a restrângerii *maskării* doar spre unele zone ale corpului, ce devin, în fapt, și *centre de interes*, de esențializare a unui caracter sau simbol, cuprinzând, în principal, portrete, mâini și picioare. Această tendință se va restructura în *măști reductive*, menite a contura personaje de

¹

Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, part I

diverse tipologii. Ele vor fi folosite atât în formele de teatru popular cât și în majoritatea formelor de teatru (în antichitate, în Extremul Orient, mai târziu în plină Renaștere în spectacolele de comedie din Franța și Italia și răspândite apoi în tot restul Europei până-n Barocul târziu). Principalele forme de măști cunoscute pot fi grupate în categorii reprezentate de *maschete*, *mascoide* și *maskaroane* (toate fiind măști exterioare corpului care vin să întrească deghizările). Mascoidele sunt cele care au generat, prin detașarea de corp, păpușile teatrului de animație.

Continuitatea în timp a măștilor, de la cele primitive până în zilele noastre, a fost marcată de readaptarea funcționalității la cerințele estetice și de semnificație ale fiecărei epoci, dar cu un aspect plastic determinat de tradițiile populare perpetuate din generație în generație. Relația dintre tendința principiului estetic din momentul conceperii unei asemenea creații și transpunerea din planul ideatic în plan material este una de interdependență cu tehnicile artelor plastice ce corespund viziunii și posibilităților tehnice și tehnologice prin intermediul cărora se execută. Posibilitățile tehnice de rezolvare a transpunerii scenice diferă și ele, vizibil, de la o comunitate la alta, de la un popor la altul, de la o perioadă la alta, dar mai ales de la o cultură la alta. Surprinzător este și faptul că deși tehnicile pot fi net diferite în raport de perioadă în care s-au executat diferitele lucrări și cu toate că sunt diferite și ca amplasare geografică, se regăsesc adesea forme de expresie asemănătoare; sugerând existența unui fond comun de inspirație sau a unor concepte estetice structurate pe aceleași principii. Acest aspect rămâne un exemplu viu al posibilelor relații existente de interculturalitate a diferitelor etnii pe parcursul timpului, a perpetuării diferitelor datini și obiceiuri.

Cele mai vechi forme de mascare sunt machiajul și tatuajul, ale căror posibilități de execuție sunt tehnicile picturale. Se bănuiește că, concomitent cu acestea, au apărut și *măștile costum*. Între mască și costum există o dublă relație de integrare reciprocă sau de adecvare unilaterală. Costumul trebuie să integreze complet masca (în masca-costum) sau parțial (prin măștile de cap, obrăzare numite și măști de față), și invers, măștile de cap și față pot fi adecvate unilateral costumelor speciale. Masca-costum deghizează sau travestește în totalitatea ei pe purtător, pe când costumul adecvat drapează o parte din corpul mascatului. Dintre diferitele tipuri de măști-costum întâlnite în culturile diferitelor popoare și etnii, mai spectaculoase rămân tot cele zoomorfe.

Măștile populare de tip zoomorf se pot grupa în două subcategorii: măști zoomorfe propriu-zise și măști de tranziție zoo-antropomorfică.

Măștile zoomorfe figurează pe de o parte animale sălbatice și pe de altă parte animale domestice. Cele mai simple măști de corp sau măști-costum erau alcătuite din piei de animale sălbatice (urs, lup, bour, cerb) sau de animale domestice (bou, cal, berbec, țap, oaie), cu care cel ce se deghiza sau travestea trebuia să se îmbrace (acopere). În forme mai evolute, măștile-costume zoomorfe sunt alcătuite numai din fragmente de piei de animale. Părțile inferioare ale măștilor-costum se improvizau din alte materiale, ce încercau să imite aproximativ imaginea restului de corp animal. În ultima formă de evoluție, măștile-costum zoomorfe devin creații artistice în care corpul animal este stilizat până la abstracție, dintr-un material care doar sugerează animalul dorit.

Printre măștile-costume zoomorfe cu un caracter succesoral geto-dac, ce se întâlnesc sub formă de relicve etnografice până în secolul al XX-lea, importante sunt **măștile de urs**. Pe teritoriul României se întâlnesc trei forme de măști-costume de urs, cu variantele lor corespunzătoare: *măști-costume* realizate din piele de urs, neprelucrate, care îmbrăcau complet pe jucători sau care le lasă doar fețele descoperite precum *galeele*² de acviliferi și pot fi trase în jos ca niște viziere (măștile de urs de pe Valea Troțușului din Moldova); măști-costume realizate din piei de diferite animale care imită pielea ursului sau piei care nu imită pielea ursului dar poartă numele eufemistic de piele de urs (măștile de urs din restul țării); măști-costume confecționate din funii de paie împletite și cusute (în Bucovina și Crișana) sau din „puf de stuț” în Moldova.

Măștile-costume de urs confecționate din piei brute sunt cele mai spectaculoase. În pielea brută a ursului, jucătorul intră complet și se coase sau încheie pe dinăuntru. Privește prin găurile rotunde ale ochilor, respiră prin nările largi, mormăie prin gura întredeschisă care arată colții feroși. Masca-costum confecționată din alte piei ce imită pielea de urs este realizată adesea din piei de capră și de oaie. Se ține cont de textura blănii și cromatica spicului de păr. În tehnica ludică a măștilor-costume de urs realizate din paie, intră și distrugerea rituală a măștii în joc, prin arderea ei în final.

2

Galeele: măști zoomorfe ce înlocuiau coifurile metalice sau le completau, specifice războinicilor din perioada Antichității și chiar Evului Mediu.

O altă mască este **masca de cerb**, la care se întrebuițează coarne reale de cerb, în Transilvania, iar în Moldova coarne improvizate din ramuri de copac fasonate în genul celor de cerb. Printre accesoriile jocurilor mimetice cu măști alcătuite din coarne veritabile de cerb, în trecut au fost și pielea, copitele, chișițele și coada cerbului. Astăzi, masca-costum de cerb se reduce la cel mult un cap de cerb și o scoarță ce semnifică pielea cerbului, dar și acestea intens stilizate.

Din relatările paleozoologiei, coroborate cu cele ale arheologiei, reiese că pe teritoriul țării noastre bourul este cunoscut ca un animal cu pieptul plin de păr stufos și coarne mici, ce nu trebuie confundat cu zimbrul. Astfel, în sărbătorile de iarnă, la baza jocurilor cu **măști de bour**, taur sau bou este colindătorul, mascat în taur și care poartă o mască-costum alcătuită din piei de oaie și dintr-un cap de taurină împăiat sau un simulacru de cap. O posibilă influență a culturilor orientale ce au ca animale sacre bovideele sau mitul răpirii Europei la elini, după cum reiese din mitologiile și obiceiurile acestora, se regăsesc și-n unele obiceiuri de la noi .

Masca de lup a putut fi asemănată cu masca de șacal pe care o întâlnim în bazinul mediteranean, mai ales în cultura veche egipteană. Măștile-costum din piele de lup sunt consemnate ca prezente în secolul al XVIII-lea în unele basme românești. Capul măștii-costum din piele de lup era alcătuită din „căciuli în chip de mascaroane”. În ansamblul lor, măștile de lup și de vulpe sunt astăzi asimilate în marea categorie a măștilor-costume de brezaie.

În trecerea lor de la forma primitivă la forma populară, **măștile – costum de capră** sau **țap** au pierdut aspectul lor străvechi, real zoomorf, căpătând un aspect nou abstract zoomorf. Ceea ce interesează la masca-costum de capră în această ipostază sunt: hârca reală cu coarne care a fost înlocuită cu un simulacru de hârcă din lemn, îmbrăcat în piei și împodobit aparte; corpul caprei care a fost înlocuit cu un schelet drapat în țoluri vărgate sau cu alesături, și capul cu elementele lui: coarnele, urechile, gura, bărbița care au început să fie stilizate. La români, se întâlnesc două variante ale măștii-costum de capră: una pentru capra antropomorfizată, „capra în picioare” și alta pentru omul zoomorfizat în capră, „capra în băț” numită și „capra pe brânci”. La „capra în picioare” costumul antropomorfic e realizat dintr-un țol vărgat, închis sub picioarele jucătorului ca niște șalvari; la „capra în băț” costumul zoomorfic e realizat dintr-un țol cu alesături, deschis jos ca o fustă sau tras pe picioare ca niște pantaloni.

Partea esențială a măștilor-costum de capră este capul. Botul e realizat din piele de căprioară sălbatecă, prevăzut uneori cu dinți de aramă. Pe cap sunt prinse urechi de iepure și fixate coarne de căprior sau simulacre de coarne, din lemn. Foarte importantă este împodobirea coarnelor cu diverse podoabe femeiești: mânecare cu scliffe, oglinjoare rotunde, hurmuze multicolore, beteală de argint și panglicuțe roșii cu zurgălăi.

Costumele „caprei în picioare” și al „caprei în băț” diferă prin structura lor morfologică și somptuozitatea lor decorativă. Deoarece costumul „caprei în picioare” reprezintă mersul afrontat al animalului, ridicat în două picioare, este în general realizat dintr-o țesătură fină ce înfășoară cilindric corpul jucătorului. Pe el atârnă nenumărate panglici și zurgălăi. Costumul „caprei în băț”, deoarece reprezintă poziția patrupedă a caprei, în mers normal, este realizat dintr-o țesătură groasă care drapează corpul. Pe axa spinării, saltă o curea bătută în ținte de aramă, de care spânzură panglici roșii cu clopoței prinși în coadă, șiruri de mărgel și beteală, prâsnei și ciucuri multicolori.

După cum menționează Ion Marin Sadoveanu în lucrarea sa *Istoria universală a dramei și teatrului*, capra este o mască mare, închipuind un cap de animal cu un bot de lemn care dă un clămpănit specific grație unui dispozitiv special ce-l pune în mișcare prin ajutorul unei sfori. Un căpraș, care joacă capra, ține de un mâner acest cap de lemn și se acoperă cu o pânză, ceea ce face ca întregul aparat cu omul ascuns în el să ia o formă conică. Capra este împodobită cu zurgălăi și panglicuțe. În județul în care obiceiul se păstrează mai bine, și anume în Hunedoara, capra este întovărășită și de un fel de introducător al jocului, care se numește blojul. Blojul are în mână un clopot, iar figura îi e vopsită cu funingine. Capra se joacă de la Crăciun până la Anul Nou. La moartea ei toți flăcăii și fetele vin și își reiau fiecare fragmentul – lemn, cârpă, clopot, pe care l-au adus când au construit capra, și această dezmembrare este însoțită de un mare praznic, care nu e altceva decât pomana caprei. Obiceiul semnalat are rădăcini comune cu unele rituri întâlnite la egipteni referitoare la moartea și învierea ciclică (cultul lui Osiris), dezmembrarea în cele patru elemente cosmice sau (pentagrama corpului astral) în tehnicile funerare la sumerieni.

Masca turcii seamănă cu masca caprei în băț și cu masca de cerb. B. P. Hasdeu derivă numele turcăi din „țurcă”, „țurcană”, ce reprezintă capră sau oaie, animale cu lână groasă, lungă și aspră. În structura ei morfologică, vechea mască-costum turcă avea, după

Dimitrie Cantemir, un cap cornurat, „o căpățână de cerb cu coarne mari de care se leagă o mască... din fâșii de pânză colorată și atât de lungi, încât acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste aceasta se așează altul, care se face un bătrân ghebos și așa străbate toate ulițele și casele...”³. Costumul măștii este compus dintr-un cearșaf, care este împodobit deasupra cu o piele de vulpe, având cap și coadă. Lateral, pe cearșaf atârnă în stânga și în dreapta panglici mari cu prâsnei (tăieturi din bureți de mesteacăn), pictați în culori vii, ca și curele late de care sunt prinși zurgălăi.

Masca de brezaie este cea mai nedefinită dintre măștile zoomorfe și reprezintă morfologic mai multe soiuri de animale, deoarece capul măștii este uneori atât de confuz, încât nu poate fi sesizată în conformația lui nici o trăsătură zoologică reală. În ansamblul lui, numele de brezaie se referă la o transfigurare fantastică și bizară care reprezintă un demon teluric al fecundității din vechea mitologie agrară locală. Era cunoscut și cuplul măștilor-costume de brezaie și moș, dar acest joc și-a pierdut astăzi caracterul simbolic corespunzător.

Măștile vor rămâne elemente vii, evolutive în cadrul mișcărilor artistice fixate în tradițiile tuturor culturilor populare, etnice sau de grup și o posibilitate de comunicare interetnică. Măștile sunt o modalitate de a materializa limbajul plastic ca forma de comunicare interculturală a diferitelor etnii conlocuitoare.



Lumea măștilor – lumea identităților metaforice

³ Dimitrie Cantemir – op. cit., pag.144

MASCA

- instrument de comunicare teatrală universală -

Anca ZAVALICHI

Pornind de la general (afirmația lui Roger Callois în *Eseuri despre imaginație*: „Toată umanitatea poartă sau a purtat o mască”) spre particular, de la definiția anostă din DEX (față falsă de carton, de stofă etc. cu care își acoperă cineva figura, pentru a se deghiza) și de la semnificațiile istorice și sociale ale măștii, pentru a poposi apoi pe tărâmul artei teatrale, am ajuns la convingerea că una dintre primele și cele mai inspirate invenții ale omului, instrument de exprimare și comunicare artistică, a fost MASCA.

„Nu există unealtă, invenție, credință, obicei sau instituție care să asigure unitatea umanității, cel puțin s-o asigure în același grad în care o îndeplinește și o manifestă portul măștii” (*Roger Callois*.) Având ca ax de susținere adânci motivații psihologice și fiind născută din mit, din forța imaginației, puterea de seducție a măștii, fie că neliniștește, fie că fascinează „nu e nici episodică, nici locală. Ea afectează specia întreagă” (*Roger Callois*).

Pe aceeași linie merge și omul de teatru Ion Sava, care, într-un articol din „Lumea” (nov. 1945), își începe pledoaria despre mască astfel : „Omul nu-i decât propria lui caricatură, disimulându-se toată viața sub diferite măști, în speranța că Dumnezeu, înșelat, îi va rezerva un loc în paradis. ” Mai mult chiar, Sava își demonstrează afirmația cu exemple: pictura grotelor preistorice de la Altamira, Spania sau Combarelles, în Franța arată că, fiind convinși că divinitatea nu apreciază figura umană, înaintașii noștri își puneau pe față măști de animale, de păsări, singurele care ar fi simbolizat duhurile bune. (**a masca** = *a ascunde, a disimula, a tăinui, Dicționarul de sinonime*) Aztecii din Mexic, indienii din America de Nord voiau să trecă neobservați ca oameni în viața de dincolo, luați fiind drept animale sacre: “Masca era un fel de pașaport fals la vămile văzduhului”, spune Ion Sava cu ironia-i caracteristică. Se conturează, în exemplele lui Sava, intima legătură dintre mască și relația omului cu divinitatea, care, așa cum știm, era clădită pe unul dintre cele mai puternice sentimente (dacă nu chiar cel mai puternic) care animă ființa umană: frica. Masca devine astfel nu doar un instrument de comunicare cu semenii, dar și cu divinitatea însăși.

Încă din primitivism, omul a făcut distincția între corp și suflet, între eu și celălalt, chiar dacă instinctual și nu prin procese psihice complexe. Oamenii se deghizează în animale, se îmbrăca în piei, își pun o mască sculptată și imită mișcările animalelor reproducându-le strigătul. Omul primitiv intră într-un rol - acesta e începutul teatrului, unanim recunoscut de cercetători și continuat azi în triburile africane. În determinarea distanței și apropierii de celălalt, masca joacă un rol important acum, iar folosirea ei se va perpetua în timp.

Tragedianul grec, înălțat pe coturni (pentru a căpăta astfel convingerea că se desprinde puțin de pământ și pășește asemeni zeilor, care erau imaginați zburând prin văzduh) își ascundea rușinea că e numai om sub masca pură, măreață, care-i filtra expresia, îi absorbea zbuciumul sufletească și schimonoselile feței, ne informează același Ion Sava. Iată așadar că masca, împreună cu costumele, obligă purtătorul să-și adapteze mijloacele (atitudine, voce, mișcare, gest) la caracteristicile personajului sugerat. Toate aceste elemente constituie semne ale unui mod de comunicare artistic, ale unui limbaj teatral, pe care japonezii le-au consemnat chiar și l-au lăsat moștenire generațiilor următoare.

Deși construit ca o *convenție* a jocului, teatrul clasic japonez a fost acceptat în conștiința spectatorului, în clipa în care i-au fost cunoscute regulile, ca o existență „paralelă”, la fel de reală ca și realitatea însăși, și a însemnat una dintre forțele cele mai puternice care a influențat dezvoltarea civilizației nipone. Nu doar *convenționalul* creează semnele *limbajului* despre care vorbeam, întâlnit în spectacolele de teatru japonez, ci și stilizarea, artificialitatea și mai ales codificarea. Din toate acestea rezultă necesitatea folosirii simbolurilor, fie că se referă la măști, la culori (pentru costume, machiaj, fundal al scenei), fie la gesturi și mișcări, la atitudini sau însemne distinctive care să departajeze diferitele categorii de personaje.

Spectacolul vizual atinge în teatrul nipon performanțe uimitoare. Ele se datorează mai ales virtuozității actricești; interpretul trebuia să fie un „actor total”, de la care se aștepta *redarea fidelă* a interpretării tradiționale, inițiate de o personalitate și dusă mai departe fără să se clinească vreun detaliu. Expresia chipului, gestică mâinilor, mișcările trupului, inflexiunea vocii, toate la un loc trebuiau respectate întocmai, așa cum o cerea tradiția. Așadar, exigența măiestriei absolute în teatrul japonez, nu constă în aducerea măștii la actorul care o poartă, ci în aducerea actorului la nivel de mască.

De exemplu, unul dintre componentele de bază ale spectacolelor de teatru japonez *nō* (în traducere, *maximum de abilitate teatrală*) îl constituie folosirea măștilor, numite *omote*. Masca o poartă de obicei actorul bărbat care interpretează „personajul” (*shite*), cel care, supraviețuind trecutului, își ascunde chipul real. Trebuie să precizăm faptul că teatrul *nō* presupune, în realitate, existența unui singur personaj în jurul căruia se brodează, prin reconstituire, istoria unei ființe omenești, a unui spațiu sau al unui lăcaș. Celelalte așa-zise personaje nu sunt decât proiecția în scenă, spre o realitate aparentă, a gândurilor, frământărilor la care este supus personajul *shite*, unica prezență „reală”, vizibilă. Nu întotdeauna *shite* poartă mască. Ea este obligatorie însă pentru rolurile feminine și ale făpturilor neomenești (divinități, demoni, spectre, animale). Masca pune la adăpost personajul de lumea prezentului, îl încremenește în timpul pe care îl întruchiează simbolic, în evenimentul istoric sau legendar trăit anterior. Masca a fost considerată „inima actorului de *nō*”, de aceea, după spectacol, era scoasă și pusă cu grija și cu respectul care se acordă unui obiect sacru, pentru că prin ea se crea o punte de legătură cu divinitatea.

Există mai bine de o sută de varietăți de măști. Clasificarea lor este complexă. Se poate face după sexul personajului, după vârstă (bătrân, tânăr, copil, femeie etc.), după apartenența la lumea fantastică a demonilor, spiritelor malefice, duhurilor, strigoilor sau la regnul animal.

Considerate astăzi adevărate obiecte de artă, măștile care s-au păstrat au fost confecționate în urmă cu 300-400 de ani din lemn de chiparos sau din lemn de *hinoki*, un material ușor dar durabil. Meșteșugul confecționării măștilor, cu tainele lui, s-a transmis, potrivit tradiției, din tată în fiu (se pare însă că niciun meșteșugar contemporan nu mai este capabil să egaleze creatorii de odinioară).

Execuția artistică desăvârșită a măștii *nō* face din ea un adevărat simbol, cu efect emoțional. Ea conferă *fixitate* chipului și permite actorului să-și ascundă trăirile interioare. Dezvăluirea intimității sufletești este considerată indecentă în lumea Extremului Orient. Cu toate acestea, expresiile măștilor sunt destul de precise pentru a da iluzia vieții și a schinbărilor lor o dată cu jocul actorilor. În mod ciudat, este de remarcat că o simplă mișcare de înclinare a capului actorului poate schimba expresia măștii, deși aceasta este în realitate fixă. Se pare că iluminarea modificată are un rol în acest efect. De exemplu, o mască de fată tânără și veselă, dacă este aplecată în jos devine

melancolică. De aceea, japonezii erau convinși că oricât de frumoasă și de expresivă ar fi o mască, adevărata ei valoare se dezvăluie doar atunci când este purtată pe scenă de un maestru.

Modelul măștilor și a teatrului japonez a fost studiat și preluat de tot mai mulți regizori occidentali, personalități avangardiste în căutarea unor modalități de resuscitare a artei teatrale. Un astfel de exemplu este omul de teatru român Ion Sava, care a găsit, în inedita și controversata experiență regizorală cu *Macbeth*, ocazia perfectă să-și etaleze, la cea mai înaltă cotă, complexitatea talentului creator (din păcate, el a rămas în memoria unora doar ca autor al acestui spectacol). Este interesant de analizat motivele care l-au determinat pe regizor să recurgă la acest instrument de comunicare teatrală, motive pe care singur le evocă înainte (în caietul program) și după apariția spectacolului, în articolele scrise ca reacție la atacurile venite din partea criticii vremii. Un motiv extrem de important pentru aducerea măștilor în spectacol este textul ales. Având o fantezie amplă, o viziune dinamică, fluidă și fantastică, opera dramatică shakespeariană se apropie mai mult, după opinia lui Ion Sava, de *scenariul cinematografic* decât de reprezentarea teatrală. Dinamismul acțiunii, multiplicitatea locurilor, alternanța interioarelor cu exterioarele, numeroasele personaje înconjurate de foarte multă figurație, uneori chiar armate întregi, demonstrează clar că Shakespeare este un precursor al *scenariului*.

În bogăția cadrului vrăjitoresc, în primul și al treilea act, (inspirat se pare din *The Witch* de Th. Middleton) prin practicile de magie neagră, aparițiile spectrale, opera capătă o valoare fantastică, stranie, supranaturală, atmosferă atât de comună *luminilor ireale* create în teatrul de păpuși. Personajele din această sferă (acele babe vrăjitoare al căror chip nu pare omenesc, antica Hecate, ciudată personificare a morții), nu puteau fi interpretate *realist*, ci ele „trebuiau să absoarbă personalitatea actorului până la transfigurare fizică și acest lucru nu era posibil decât prin mască” (să nu uităm că, nu întâmplător, în teatrul japonez *nō* toate aparițiile neomenești sunt interpretate cu mască).

Ion Sava stabilește că tema de regie (supratema, cum mai este numită de unii) în *Macbeth* este „o vedenie”, pentru că ceea ce interesează de fapt în acest text, ideea piesei, ar fi declanșarea zbuciumului neconținut al subconștientului omenesc. În *Macbeth*, personajele întruchipate nu sunt singulare, ci emblema unor tipologii, sunt „personificări ale instinctelor, trase cu sfori magice într-un joc bizar al destinului, cu caractere antideterminate, fixe, deci «fantoșe»”

(*Macbeth cu măști*, „Lumea”, București, an I, nr. 4, 14 septembrie 1945, p.2). Mai mult decât atât, la nivel simbolic, personajele au o figură fixă, care nu se modifică pe parcursul acțiunii. Dacă ar fi să analizăm faptele, Macbeth, în ciuda torturii sale morale, rămâne același criminal însetat de putere de la începutul acțiunii (când acest instinct este bine ascuns în subconștientul său) până la final. Ion Sava susține necesitatea unei forțări inutile a actorului care ar interpreta acest personaj, chiar imposibilitatea de a-și păstra, *dacă* și-ar putea compune, „o încruntare constantă a sprâncenelor și o scrâșnire continuă a dinților” de la începutul până la finalul reprezentației.

Iar dacă s-ar fi păstrat caracterul uman al personajelor, regia ar fi trebuit să găsească rezolvare scenică pentru a amesteca ființe fantastice ca vrăjitoarele între oameni reali, actori. Soluția ar fi fost găsirea unui punct de echilibru, fie prin *umanizarea spectrelor* (ceea ce era exclus, întrucât reprezentarea textului și-ar fi pierdut trăsătura caracteristică, *misterul*), fie prin ridicarea personajelor în sfere apropiate supranaturalului, iar acest lucru s-ar fi putut obține, așa cum afirmă regizorul „prin «marionetizarea» actorilor sau, cum e în cazul nostru, prin aplicarea măștii”.

Esența crudă, odioasă a multor fapte din textul shakespearian (ucigași care omoară femeii și copii, îl măcelăresc pe Banque făcându-i „douăzeci de găuri adânc pătrunse-n țeastă”) ar fi fost inestetică reprezentată realist. La finalul piesei, Shakespeare indică apariția lui Macduff cu capul lui Macbeth în spadă: „[...] un regizor montînd spectacolul realist și executînd această indicație [...] ar reuși [...] să facă un spectacol de perfectă greață” (*Macbeth cu măști*, „Lumea”, București, an I, nr. 4, 14 septembrie 1945, p.2). De fapt, senzația pe care trebuie să o simtă publicul în momentul anunțării morții lui Macbeth, în coordonatele viziunii regizorale ale lui Ion Sava, ar trebui să fie de ușurare, aceasta fiind plata binemeritată pentru setea de mărire înecată în atâtea crime odioase. Apariția măștii, operă de artă în sine, care stilizează expresia tragică a înfrângerii personajului *negativ* și nu a durerii fizice în clipa tăierii gâtului, a fost soluția cea mai potrivită.

Deosebit de interesant (și ceea ce leagă spectacolul lui Sava de teatrul japonez) este felul în care au fost concepute măștile acestui spectacol, așa cum sunt ele descrise de cronicile vremii și de propriile mărturisiri ale regizorului. Spre deosebire de măștile teatrului grec, construite ca expresie fixă, actorul trebuind să-și schimbe masca atunci când dorea să-și modifice expresia, în spectacolele japoneze de

teatru *nō*, artiștii plastici, capabili să înțeleagă personajul în liniile viziunii regizorale, găsesc trăsătura sintetică a fizionomiei, la maximum de intensitate, ceea ce Ion Sava numește “*expresia fundamentală*”. Regizorul Sava pornește de la constatarea că fizionomia umană are trei expresii de bază: expresia bucuriei, expresia tristeții și expresia neutră. Arhitectul unei măști trebuie să le găsească și să aleagă pentru opera sa una dintre aceste expresii (de exemplu: uimire, îndoială, extaz) la un grad maxim de intensitate. „Ele sunt mai vii decât figura omenească a actorului, pentru că, mișcate, nu evoluează în jurul expresiei fundamentale” (*Masca*, „*Lumea*”, București, an I, nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 2) . Oricât de abil ar fi actorul, el nu poate să-și fixeze, să păstreze și mai ales să evolueze doar în jurul acestei *chintesențe comportamentale* a personajului întruchipat, care este *expresia fundamentală*. Fiind menținută și fixată ca *expresie de bază* pe o durată nelimitată, masca mai are avantajul că poate conduce la foarte multe expresii complementare acesteia (regizorul demonstrează că se poate ajunge până la râs chiar și cu o mască ce exprimă dezgustul).

Mergând pe linia concepției teatrului oriental, care consideră indecentă dezvăluirea intimității sufletești, Sava afirmă, cu o umbră de regret, că „Actorul modern a pierdut această pudoare, impunându-și figura, sub scuza valorilor psihice, până la nerușinare.” Explicația ar fi că, atunci când teatrul n-a mai fost magic, sacru, eroic și „a căzut între oameni”, aducând pe scenă sub scuza *naturalului* drame siropoase, micile patimi, maschinării sociale, crimele polițiste, farsele stupide, „[...] masca a fugit... lăsând figura actorului să degingoleze...Astăzi, când teatrul burghez își trăiește ultimile zile, de undeva masca surâde.”

Fără să meargă pe linia extremistă a lui Gordon Craig, care sustine că tendința evoluției teatrului este ca actorul să dispară și locul său să fie luat de *supramarionetă* : „Aceasta nu va rivaliza cu viața ci va trece dincolo de ea; ea nu va înfățișa corpul în carne și oase ci corpul în stare de extaz și în timp ce va răspândi un spirit viu, se va drapa într-o frumusețe de moarte” (rev, „*The mask*”, nr. 2, *Actorul și supramarioneta*). La Sava, *actorul* este cel care, punându-și masca, o va mișca și o va completa prin atitudine și interpretare verbală. „Masca stimulează, amplifică... dar nu acoperă nici o insuficiență. Masca obligă la o mare cunoaștere a meseriei de actor, la promptitudine și la corectări scenice. Masca nu poate fi purtată decât de mari actori. Ea înăbușă, în mod necruțător, mediocritățile. Masca absoarbe,

transformă și exprimă sufletul actorului așa cum un instrument muzical ar absorbi, transforma și exprima spiritualitatea unui muzician. Masca este un instrument teatral.”

Ca și Sava, credem că se poate potența arta teatrului cu ajutorul unei măști bine realizate, care să slujească în totalitate personajul și actorul ce îl interpretează, contextul dramatic în care este utilizată, fuziunea perfectă a artelor fiind benefică unității reprezentației. Aceasta, cu atât mai mult cu cât trăim într-o epocă în care se caută spectacolul sincretic, așteptăm tot timpul să fim surprinși, într-o lume dependentă de imagine, sensibilă mai ales la senzații tari. Mai mult chiar, în acest uriaș vârtej de globalizare în care suntem prinși, masca rămâne un instrument de comunicare universal, pentru că nu se adresează într-o anumită limbă sau unei anumite culturi, ci se bazează pe semne și simboluri unanim cunoscute lumii întregi, dar în același timp păstrează trăsăturile caracteristice civilizației din care provine.

Bibliografie:

Ion Sava, *Teatralitatea teatrului* (ediția îngrijită, note, comentarii și postfață de Virgil Petrovici, cuvânt înainte de Liviu Ciulei), București, Editura Eminescu, 1981.

Virgil Petrovici, *Macbeth cu măști, caietul unui spectacol de Ion Sava*, București, Editura Tehnică, 1997.

***, *Dicționar explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Roger Callois, *Eseuri despre imaginație*, București, Editura Univers, 1975.

Natalia Dănăilă, *Magia lumii de spectacol*, Iași, Editura Junimea, 2003.

Octavian Simu, *Lumea teatrului japonez*, București, Editura Vestala, 2006

MĂȘTILE DIN DISNEYLAND

Aurelian BĂLĂIȚĂ

Am avut șansa de a vizita, în primăvara anului 2007, spectaculosul *Disneyland*, celebrul loc de multiple distracții din Anaheim - Los Angeles, California, un punct de atracție principal pentru vizitatorii celui mai prosper dintre statele americane.

Am pornit în explorare și cu emoții, cu speranțe, dar și cu urme de scepticism, destul de bine „echipat” fiind cu tot felul de informații despre scopurile prea comerciale ale locului cu pricina. Surprizele, însă, s-au ținut lanț, într-un șir accelerat și cu intensitate crescândă, iar la final am exclamat, cu entuziasm, că experiența trăită și-a meritat pe deplin prețul biletului, care părea, anterior, o grămadă de bani prea mare pentru muritorul obișnuit. Odată ajunși în acel spațiu, oameni din toată lumea, din toate categoriile sociale, de toate vârstele și ocupațiile, erau departe de orice preocupare pecuniară și erau vizibil marcați de realitatea trăirii unui vis atins.

O zi petrecută în *Disneyland* se scurge neașteptat de repede și îți dai seama imediat că este insuficientă pentru a parcurge toate oportunitățile din vastul parc, întins pe multe zeci de hectare. Ești pus în fața unei selecții, iar dacă ai norocul de a fi îndrumat de un cunoscător cu gusturi asemănătoare cu ale tale, beneficiezi de momente de bucurie autentică, de neținut în frâu, care îți rămân definitiv în suflet. Poți explora *Fantasyland*, *Indiana Jones ride*, *Thunder Railroad ride*, *Haunted Mansion*, *Buzz Lightyear*, te poți distra de minune în *California adventure*, ori în *Grizzly River Run* și poți admira o replică, poate chiar mai frumoasă decât originalul a *Hollywood*-ului. În vestitul *Hollywood Tower* ai ocazia să stai față în față cu spaima, eliminând o mare parte din fricile pe care le plimbai prin viață fără băgare de seamă.

Sunt prezenți în public din toate vârstele, de la un an la aproape de suta de ani. Toți sunt dornici de peripeții, iar adrenalina revărsată îl întărește pe fiecare, topindu-i din frici și tensiuni și câștigând în curaj. Este surprinzător cât de repede – pe alei și prin spectacole – măștile îi cuceresc pe cei tineri și pe cei foarte mici, care nu sunt familiarizați cu personajele lui Walt Disney. Majoritatea le văd, de fapt, pentru prima oară. Aici intervine nu doar impecabila realizare a păpușilor și manechinelor, ambianța veselă, ci și arta cu care măștile și costumele

sunt animate de artiști necunoscuți, ajutați de efecte „scenice” sofisticate.

Minnie și Mikey, Goofy, Cheep și Dale, rățoiul Donald, Pinocchio, piticii, Albă ca Zăpada și mulți alții interacționează – în timpul paradelor și al aparițiilor episodice – cu copiii de toate vârstele. Este imposibil să nu intri în joc. Vrând-nevrând pornesc din tine, nestăvilite, cele mai pozitive emoții. Te inundă bucuria, zâmbetul pare că ți s-a lipit definitiv pe față, râsul devine molipsitor, necenzurat, vocea capătă sonorități parcă uitate, curajul îți dă ghionturi neașteptate, căldura pentru „ai tăi” urcă la temperaturi nemaiaținse, poți îndrăgi oameni pe care îi vezi pentru prima dată și despre care nu știi nimic.

În *Disneyland* poți vedea – poate mai bine ca oriunde – cât de bine se pot contopi filmul de animație cu teatrul de păpuși și marionete, cu pantomima, acrobația, happening-ul, actoria, circul, dansul, muzica, sub același clopot al distracției instructive.

Un spațiu al bunului gust este cel străbătut cu vagonetele trase de o locomotivă printr-un ținut de basm proiectat și construit chiar de Disney însuși, până la cel mai mic detaliu. Te trezești într-o lume în care te simți ca Gulliver în țara piticilor. Fiecare pasager este pus în situația de a fi el însuși un personaj, explorând lumi și situații noi. Te pomenești fie în vagonul fiarelor neîmblânzite, fie în cel al maimuțelor neascultătoare și te amuză să intri, comportându-te adecvat, în pielea unui astfel de ipochimen. Alții ocupă loc în vagonul rezervat mai puțin spectaculoșilor exploratori și stăpâni de vietăți sălbatice, comună tuturor fiind, desigur, veselia.

Un loc pe care nu îl poți nicicum uita este casa lui Pinocchio, acolo unde Geppeto meșterește păpușa năzdrăvană. E vorba de o construcție nu prea mare care, găzduind adevărate reprezentații de păpuși, măști, circ, clovnerie, proiecții, în atmosfera muzicii din filmul original este – în fapt – un mic adevărat teatru, utilat cu tehnică de scenă extrem de performantă. Aici poți fi în mijlocul personajelor din lung-metrajul de desene animate creat de Walt Disney, o capodoperă a genului, considerat de mulți specialiști ca fiind cel mai important din întreaga carieră a artistului american. Pelicula a fost realizată în 1940, având un buget record pentru acele timpuri și beneficiind de o echipă foarte numeroasă de scenariști, desenatori, actori, compozitori, editori imagine, ingineri de sunet, etc. Multe din amănuntele realizării lui, alături de alte aspecte ale muncii lui Disney și colaboratorilor sunt prezentate într-un pavilion cu destinație specială, cu desene, păpuși,

modelaje, machete originale, fotografii și cu o sală de proiecție în care se poate viziona un film documentar-aristic despre parc și cel care i-a dat viață. După cum se știe, filmul lui Disney a ajuns mult mai celebru decât cartea lui Collodi. Pelicula a atras o mulțime de montări în teatrele de dramă și de păpuși, iar personajul Pinocchio a ajuns emblematic pentru generații. De la istoria lui știe oricine că minciuna, o dată spusă, are drept consecință creșterea rușinoasă a nasului. Ei bine, pentru cine se întreabă cum ar arăta un Pinocchio foarte modern, care să se adreseze generațiilor dedicate calculatoarelor, ar fi util să vizioneze curajosul *Pinocchio 3000*, un lung metraj regizat de Daniel Rabichaud. E o reprezentare futuristică a poveștii clasice, realizată în animație 3D. Firul epic este, desigur, adaptat, modernizat: Geppetto îl creează pe Pinocchio ca super-robot, echipat cu imaginație grozavă datorită înzestrării cu un procesor ultra-performant, numit P3K. Rivalul lui Geppetto, Scamboli, este gelos pe Pinocchio și pe prietenia lui cu fiica sa Marlene. Scamboli îl manipulează pe Pinocchio în încercarea de a transforma toți copiii în roboți, însă Pinocchio își dă seama că ceva nu este în regulă. Cu ajutorul prietenilor săi, Pinocchio se confruntă cu Scamboli și învață o prețioasă lecție, pe care Cyberina, zâna holografică, i-o dă pentru a-l transforma în băiețel adevărat. Acest film poate fi considerat a fi un clasic cibernetic, apreciat pentru păstrarea profunzimii mesajului și a trăirilor ale personajului principal care parcurge, la fel, un drum inițiativ ce îl ridică la ipostaze umane. Cât despre casa lui Pinocchio din *Disneyland*, aici poți vedea “pe viu”, într-un admirabil show, o variantă în linia peliculei clasice în care se combină desenul animat cu teatrul de păpuși și marionete, teatrul de umbre, dansul, automatele, elemente de cinematografie într-un sincretism cu funcționare de ceasornic. Deși mijloacele de expresie sunt foarte variate și combinate extrem de îndrăzneț, am rămas foarte surprins de armonia lor stilistică, subordonată amprentei creației lui Disney.

Într-un alt pavilion impresionant, poți să te bucuri – așezat fiind pe un simplu scaun – de o călătorie virtuală pe deasupra întregului continent american, cu atât mai spectaculoasă cu cât îți sunt imprimate senzațiile unui zbor amețitor pe deasupra Anzilor, de-a lungul Marelui Canion, ori peste deșerturile Nevadei, sau Marilor Lacuri.

Pe lângă personajele clasice ale lui Disney, sunt surprinzătoare aparițiile unor personaje – poate la fel de celebre – din filme artistice sau de animație, ca *Star Trek*, *Cartea Junglei* și altele. Se detașează,

pe lângă păpușile-costum, câteva păpuși supradimensionate, de 4-5 metri înălțime, construite din materiale foarte ușoare, susținute pe capurile mânuitorilor și manipulate cu măiestrie prin intermediul unor tije foarte lungi. Reduse ca proporții, ar semăna cu păpușile tip wayang obișnuite care se folosesc în teatrele noastre de animație. Un lac pe care călătorești cu un vas adevărat cu zbaturi este prilejul de a trăi aventuri felurite alături de personajele lui Mark Twain, întruchipate de actori costumați sau de păpuși și marionete de toate tipurile.

Parcurgerea unor trasee cu un tren între diferite puncte ale parcului (adevărate replici ale unor gări americane importante), este prilejul întâlnirii cu alte elemente specifice teatrului de animație. Te trezești călător în timpuri preistorice, în care se animă vietăți demult dispărute, ca dinozauri și păsări uriașe, niște păpuși automate care evoluează în decoruri specifice ce reconstruiesc o lume dispărută, deosebit de spectaculoasă. Combinația artelor cu științele naturale și cele ingineresti este făcută parcă pentru a demonstra că de la imaginație la realitate distanța este, în fapt, foarte mică.

Finalul unei zile petrecute în lumea unui parc Disney se încheie cu totul impresionant, printr-un joc de artificii de dimensiuni grandioase. Fantezia și „punerea în scenă” par să spargă limitele. Am asistat la o adevărată coregrafie cu lumini, explozii, lasere, muzică, voci. Pe cerul de deasupra castelului devenit emblematic, luminat dinamic, în culori de vis, scânteierile artificiiilor dansează în cele mai neașteptate forme, compunând chipuri imense, măști ale personajelor pe care le-ai întâlnit. Coloana sonoră care susține reprezentația pirotehnică este cu totul impresionantă, căci ai – încă o dată – ocazia de a asculta, cu emoție vibrantă, temele care au însoțit lumea animată a lui Disney și a altor artiști importanți, cu concursul unor orchestre și a unor interpreți de faimă. Odată cu jocul surprinzător al artificiiilor, simți din plin exploziile bucuriei de a trăi. O zi de igienă psihică și încărcarea cu trăiri pozitive în acest *land* are un real efect terapeutic de descătușare tensională și echilibrare stimulatorie, ți se imprimă în minte și suflet ca o experiență de neuitat, pe care vrei s-o repeți și a cărei amintire te face să zâmbești involuntar.

Disneyland nu este un simplu loc de distracții, ci – poate în primul rând – unul destinat educației. La fiecare experiență ai de învățat câte ceva. Este un fenomen social, având în vedere multiplicarea la diferite scări, în Orlando, Tokio, Hong Kong, dar și în Europa, precum și numărul de ordinul milioanelor al celor care se bucură de minunile lui. Un fenomen de aproape cincizeci de ani care

se află încă în plină dezvoltare. În acest loc se manifestă real și foarte vizibil sincretismul diferitelor arte, într-un loc de confluente culturale, pentru beneficiari de toate vârstele, rasele, etniile, ocupațiile. O încercare reușită în a demonstra că, pentru cei îndrăzneți și încrezători, *visele devin realitate*.

PORTRETE, ROLURI, IDENTITĂȚI



DISCURS DESPRE IDENTITATE

Anca Doina CIOBOTARU

Ideea exprimării identității prin intermediul actului artistic are statut axiomatic, fiind acceptată, de regulă, fără rezerve. Discursul teatral nu se abate de la această regulă; scenaristul și regizorul imaginează o ficțiune în care, oricât s-ar strădui, vorbesc despre cele mai tainice gânduri sau amintiri ale lor. Confesiunea este inevitabilă. Realitatea, filtrată prin emoțional, imaginativ și ludic, capătă noi structuri; printre replicile dialogului poți ghici pagina de jurnal în care sunt descrise, până în cele mai mici detalii, întâmplările care au marcat confesorul artist conturându-i identitatea. Totul depinde de abilitatea receptortului, de deschiderea sa emoțională și culturală.

Uneori, oricât ar părea de paradoxal, amintirile scriitorului, regizorului și actorului aparțin, uneori, aceluiași univers (în esența lor, oamenii sunt atașați de aceleași valori indiferent de coordonatele spațio-temporale care le definesc existența). Copilăria, familia, jocul, adolescența, prima iubire – toate alcătuiesc zestrea emoțională a fiecăruia dintre noi; prin ea devenim mai puternici sau mai vulnerabili...

O astfel de întâlnire stă sub semnul stelelor norocoase - nu doar pentru creatori ci și pentru spectatori – mai ales atunci când îmbracă forma unui spectacol recital. Așa s-a întâmplat și în cazul spectacolului **Căsuța din valiză** regizat de **Natalia Dănăilă**. Deși declară în caietul program: „M-am străduit să fac posibilă o întruchipare scenică a gândului poetic arghezian despre *Facerea lumii*: o asemenea viziune fantastică despre originea ființelor și lucrurilor poartă încărcătura inocenței, a candorii absolute, proprii doar copiilor, puterii lor de a-și imagina.” – cu infinită sinceritate, se confesează publicului spectator, făcându-l părtaș la o călătorie imaginară în propriul pod cu amintiri al *căsuței din valiză* (poate cea în care ne ținem pozele sau jucăriile din copilărie, trandafirul uscat primit la prima întâlnire, un jurnal îngălbenit, o speranță, un vis...).

Textul arghezian devine pretextul unui scenariu care permite regizoarei să recreeze imaginea unui univers al armoniei, siguranței și echilibrului definibil prin trei cuvinte magice: familie, copilărie, joc. *Mama* și *Tătuțu* încetează a-i mai aparține lui Arghezi devenind părinții sau bunicii domniei sale (sau ai oricui se face părtaș la confesiunea-spectacol). *Mișura* și *Baruțu* sunt înlocuiți de *Toma* și *Doina* - egouri metaforice ale celor doi actori ce susțin recitalul: Doina

Iarcuczewicz și Toma Hoge. Personajele se insinuează în măști tainice ale unor identități marcate de zodia metaforei. Parfumul epocii interbelice se lasă mai mult intuit decât simțit, purtându-ne într-un timp mitic al poveștilor care devin realitate.

Cu generozitate și sensibilitate, suntem invitați în cele mai tainice colțuri ale sufletului pline cu amintiri. Viața devine un șir de întâmplări care-ți frământă sufletul și te fac să te bucuri, să devii nostalgic sau să lacrimi. Cu o știință tainică, zâmbetul și lacrima se împletesc în imagini scenice tulburătoare care se doresc a fi privite și deciptate cu inima pentru că, sub ochii spectatorului, se naște lumea făcută de *Mama*.

„Când a fost la început
Nu era nimic făcut.
Lumea toată era goală
Ca o tivdă, ca o oală.
Era noapte peste tot
Ca-n cutia cu compot.
Era ceață
Ca-n borcanul cu dulceață
Și tăcere
Ca într-un hârdău cu miere.”

Povestea se va umple ușor, ușor de ... amintiri în care viața cea de toate zilele devine imagine scenică. Au culoarea și mirosul pâinii calde, sunt stropite cu lacrima bunicii care-l așteaptă pe bunicul plecat în război, se luminează de jocurile cu păpuși ale copiilor, au vigoarea mamei (care are mereu ceva de făcut), pacea lui Tătuțu când își fumează pipa citind ziarul, emoția primului bal și a nunții, ironia clownului care râde de prostie.

Lumea creată de Mama este perfectă – din ea nu lipsește nimic pentru că este cea prin intermediul căreia ne definim identitatea. Așa fac și cei doi actori ce par a se căuta și regăsi în căsuța imaginară a copilăriei, fără timp și adresă.

Dincolo de toate acestea, spectacolul – prezentat la aniversarea a 20 de ani de la inaugurarea Teatrului *Luceafărul* din Iași - vorbește despre *Facerea Lumii Teatrului* în care Natalia Dănăilă și-a zidit cea mai mare parte a existenței sale. Cei care au avut privilegiul de a fi fost în sală au simțit bucuria sărbătorii și emoția lucrului împlinit. Au coîmpărtășit starea de grație a zilei în care aura artistului radia peste toate cele lumești.

Și, astfel, toate au devenit metafore ale unei identități dedicate scenei și confesiunilor despre...VIAȚĂ.



Actorii Doina Iarcuczewicz și Toma Hoge ne invită să (re)descoperim tainele *Facerii lumii*

EMIL BOTTA, UN PRINȚ AL MELANCOLIEI

Dionisie VITCU

Emil Botta, „cântărețul tristeții sale”, s-a născut la Adjud, la 15 septembrie 1911, ca fiu al doctorului Teodor Botta, cu rădăcini în ținutul Transilvaniei, și al Aglaiei din Lisaura Sucevei, fiica unui corsican aciuat în Bucovina.

Și-a început copilăria în spaimele Războiului cel Mare și a dus o viață zbuciumată, un „taifun”. Pierderea, foarte timpuriu, a tatălui, necazurile și greutățile unor vremuri de grea cumpănă, vremurile de după război n-o copleșesc pe mamă, care este hotărâtă să-și crească și să-i educe pe cei doi băieți rămași orfani: Dan și Emil.

Adolescentul cu priviri albastre și blânde, cu chip frumos și straniu, de o interiorizare nefirească pentru tinerețea sa, mai mult autodidact, pleacă de acasă la 14 ani să-și facă un rost în București.

Găzduit de Dan, fratele mai mare, student, și sub influența acestuia, citește mult și caută să supraviețuiască ocupând fel de fel de funcții, slujbe prost plătite și nesigure. La un moment dat, spre exemplu, poate fi găsit funcționar la Institutul de Statistică.

Scrie și este publicat de Tudor Arghezi în „Bilete de papagal”, cu *Ultima strajă*. Asta se întâmplă în 10 iunie 1929. Se înscrie, și este admis, la Conservatorul de artă dramatică, în clasa lui Ion Livescu, artist intelectual, comedian cu joc modern, mare interpret al lui Tartuffe. Tânărului Botta, însă, de altă factură psiho-fizică fiind, „întâlnirea” cu Livescu nu i-a priit, deși profesorul l-a ajutat atunci când a devenit directorul Teatrului Național din Chișinău, angajându-l.

Asupra destinului său artistic și formării sale (prin structura sa, Botta era un romantic), a avut o influență deosebită Alice Voinescu, profesoara de istorie a teatrului. Citește, studiază și aprofundează, pe lângă marii poeți români, marea poezie a lumii. Coleridge, Keats, Poe, Nerval, Hölderlin, Villon, Baudelaire, Shakespeare... Publică poezii și colaborează cu articole la diferite reviste ale vremii, preocupat foarte mult, totodată, de arta cinematografică.

În „războiul cu bătrânii”, înființează asociația tinerilor „curtezani ai muzelor”, care a durat, însă, foarte puțin (1935-1936). Printre aderenți se numărau: Arșavir Acterian (unul dintre cei mai buni prieteni ai actorului-poet), Luca Dumitrescu, Ovid Marinescu, Corneliu Temensky, Ghiță Soare... Clanul era agreat de Emil Cioran și Eugen

Ionescu, aceștia nefăcând însă parte din „Corabia cu ratați”, inițiată, botezată și condusă cu salutul „O sive jeunesse” de tânărul Emil Botta.

Se înțelege de la sine că acești tineri nu se considerau „ratați”, dar loveau direct sau indirect în semidocti, fanfaroni, snobi, hipertrofiile de vanitate – genii consacrate cu plete și lavalier.

„Cel mai tânăr și cel mai trist actor”, care umbla într-o vestimentație gen negligé, cămașă de un alb imaculat, manșete lungi ce ieșeau din mâneca hainei, cravată „uni” cu nod mare, puțin deplasat, apare prima dată pe scenă în *Molima tinereții*, de Ferdinand Bruckner, în seara zilei de 31 decembrie 1932, la Compania dramatică „13+1”, înființată și condusă de G.M.Zamfirescu. Scena îl face fericit. Mai joacă în *Femeia îndărătnică*, unde, dacă e să-l credem pe Petru Comarnescu, un alt mare prieten al artistului, este extraordinar.

Dar, în stagiunea 1938-1939, Camil Petrescu, Directorul Teatrului Național, propune eliminarea actorului Botta pentru ...lipsă de talent, de sensibilitate și inteligență scenică (!)... Cu un an înainte, în 1937, și V. Popa, o autoritate, o eminență, se întrista: „Mă întreb ce caută pe scenă actorul Emil Botta” („Vremea”, 1937).

Cu distincție sufletească, gentilețe înăscută, politicos, dezinteresat de aspectele materiale, artistul de geniu Emil Botta s-a mărturisit într-un târziu: „Domniile lor aveau dreptate, dar în adâncul meu, în abisul meu exista iubirea, o uriașă iubire pentru teatru, pentru scenă”.

A fost mândru, înlăcrimat de mândru, că a întâlnit această lume, lumea teatrului, a lui Oswald, Othelo, Macbeth, a Nebunului John, sau Pierre de Carin... Celor foarte generoși care i-au oferit ura, o ură cordială, le-a răspuns cu tăcerea, cu elocința tăcerii și ...a fost suficient.

Volumul de poezie *Întunecatul April*, a fost primit cu entuziasm, în 1937, premiat și salutat cordial de Eugen Ionescu, Mihail Sebastian – „ca o rară și puternică sensibilitate lirică, un fapt excepțional”. Apoi, alte volume, *Pe-o gură de rai* (1943), *Vineri* (1971), *Un dor fără sațiu* (1976), precum și volumul de proză *Trântorul*, încununează opera unui mare Actor-Poet a celei de-a doua jumătăți a secolului XX. „Privită în realitatea ei umană, în sensurile și sunetele ei practice, creația lui Emil Botta este un înalt dialog esențial, cu infinite ipoteze, întrebări și confruntări între viață și moarte”, s-a spus, pe bună dreptate despre cel în discuție.

L-am „cunoscut” în apusul carierei sale actricești, pe scena Teatrului Național din București. Nu-l înțelegeam, dar nu mă puteam

desprinde de imaginea lui scenică, de „jocul” lui chinuit. Avea ceva diabolic, un magnetism care te ținea locului să „vezi” până la capăt, până la sfârșit. A fost actor unic, artist. N-a avut epigoni. Rolurile pe care le-a jucat, și n-a jucat cât și-ar fi dorit, nu erau interpretate, erau trăite până la identificarea personajului cu omul-actor, într-o biografie nouă. Ce *Hamlet* ar fi realizat!, dar...

Acum, la trei decenii de la căderea definitivă a cortinei, în 24 iulie 1977, pentru a-l păstra în Eternitate, pe artistul-poet Emil Botta, s-ar cuveni să i se ridice o statuie în fața Teatrului Național, sau poate în gara Adjud, de unde au plecat spre cinstirea neamului românesc frații Emil și Dan Botta.

MACBETH - FRESCĂ A ISTORIEI RECENTE

Raluca DELEANU

Se spune că Shakespeare este contemporanul nostru. Dar cum se poate ca un scriitor al secolului XVII să fie considerat contemporan? Prin ideile lui actuale care, de atunci și până astăzi, sunt reluate cu aceeași intensitate. Ultimul regizor care a demonstrat teoria legată de contemporaneitatea ideilor lui Shakespeare este Mihai Mănuțiu, care a recreat lumea lui *Macbeth* la Teatrul Național din Iași.

Regizorul a păstrat ideea centrală a piesei: lupta pentru putere, care caracterizează omenirea din toate timpurile, la toate nivelurile și păturile sociale. Prin intermediul spectacolului, regizorul reușește să atingă probleme din istoria recentă a omenirii, sfârșitul secolului XX, începutul secolului XXI, care au făcut subiectul știrilor nu de puține ori: războiul din Orientul Îndepărtat, tratamentul din închisorile din Guantanamo, violența din jocurile video, luptele pentru monopol dintre corporații.

Astfel, ne aflăm într-un loc nedefinit, claustrofobic, care permite metamorfozarea: câmp de luptă, palat, cazemată, locuință, buncăr. Macbeth și Banquo nu mai sunt simpli lorzi, generali de oști, ei devin soldați americani care înăbușă, nu o conspirație împotriva tronului, ci o revoltă a populației arabe ocupate de o civilizație total opusă. După săvârșirea acestei fapte, manifestarea bucuriei lor este șocantă - măcelul prizonierilor care fug bezmetic în întreg spațiul scenic, totul pe un fundal muzical anarhic. Acum și aici anarhia este permisă, generalii sunt departe de casă, iar funcția le permite orice. Tratamentul inuman aplicat prizonierilor sugerează comportamentul inuman al soldaților din Guantanamo, făcând referire la pozele care, acum o scurtă perioadă de timp, au făcut înconjurul lumii, și la metodele prin care sunt tratați cei închiși acolo. Odată ajuns în Guantanamo, ești pierdut, iar bravii generali știu asta: ei au controlul asupra muzicii pe care o asculți, a dumnezeului în care crezi, asupra minutelor pe care le mai ai de trăit.

Episoadele sunt punctate de intervenția oștenilor care devin trupă de intervenție ale cărei mișcări și mod de a se deplasa trimit cu gândul la jocul video, de o mare popularitate, *Counter Strike*, asupra căruia s-a atras atenția, nu de puține ori, deoarece propagă violența în rândul tinerilor, și chiar al copiilor, încă de la vârste fragede. Violența poate fi învățată.

Vrăjitoarele își pierd aura magică, „decăzând” la rangul de simple locuitoare a acestei țări măcinată de un conflict armat. Ele profită de criza generală, strângând tot ce ar putea fi refolosit, sau comercializat, precum hainele, ciubotele și gloanțele soldaților morți.

Ne aflăm într-un loc unde, în afara puterii, totul este negat. Fiecare se vrea mai puternic și își exercită puterea asupra celui care este mai jos decât el. Nu există nici un mijloc corect sau incorect: suntem în război. Orice armă este folosită, fie ea una psihologică, sau de foc. La prima vedere, armele psihologice înving - Lady Macbeth reușește să îl suprimă pe Macbeth, deși el pare că deține puterea. Numai prin vorbe, Lady Macbeth își convinge soțul să își folosească pistolul pentru a-și omorî cel mai bun prieten și coleg de arme. Astfel, totul pornește de la o crimă, care generează o serie de alte crime. Din păcate, acest „drum de oase” nu duce la nimic: și Macbeth, și Lady Macbeth clachează, presiunea și vina fiind prea mari. După acest șir de crime, tot moștenitorul de drept urcă pe tron.

Începând cu prima crimă, totul devine un haos: nu mai există un vinovat propriu-zis. Vinovată poate fi Lady Macbeth, care îl determină pe Macbeth să săvârșească o crimă, sau el, cel care i-a dat ascultare. Vinovați devenim chiar noi, spectatorii care nu putem (sau nu vrem?) să intervenim. Situația este aceeași cu cea pe care o trăim zi de zi, uitându-ne la știri - vedem ce li se întâmplă altora, dar nu intervenim, preferăm ne mulțumim cu poziția noastră din afara „gropii”, lăsându-ne astfel copleșiți și noi, la rândul nostru, indirect, spre exemplu de corporațiile care ajung să ne programeze viața. Investirea lui Macbeth nu este o investire propriu-zisă, ea devine o investire ciclică a lui Macbeth, a lui Lady Macbeth și a nobililor aspiranți la tron. La fel, corporațiile devin din ce în ce mai puternice, din cauza luptei dintre ele pentru putere: pentru a scoate pe celălalt din joc, trebuie să fii mai bun ca el, indiferent de modul folosit pentru a ajunge în vârf.

Chiar dacă este vorba numai despre o luptă de idei, sau de un război întreg, scopul scuză mijlocele și tot ce are la bază o crimă se va ruina în scurt timp. Macbeth nu are scăpare. Odată intrat în jocul pentru putere, nu ieși nici învins, nici învingător. Poți ieși numai mort. Spectacolul *Macbeth* devine un „spectacol de idei”; contează analiza întregului mai mult decât analiza părților componente.

CĂUTĂRI IN INTERIORUL PERSONAJULUI LADY MACBETH

Luminița RUSU-TESCU

Varianta propusă scenic de Mihai Manușiu transportă spectatorul în altă actualitate, în situațiile extreme ale existenței contemporane. Mantalele militare, puștile, gloanțele, pistoalele, introduc spectatorul într-o atmosferă de luptă continuă extrem de sugestivă, dar uneori excesivă, care amintește parcă de jocurile video. Spectacolul se bazează atât pe plasticitatea imaginilor, cât și pe un spațiu sonor agresiv. Scenele abundă în țipete, în împușcături și zgomote produse de actori prin lovirea cu bâtele în pereții construiți din fier forjat și tablă. Scenariul aduce în fața spectatorului momentele importante ale piesei într-o curgere logică și esențializată fără a afecta miezul poveștii. Spectatorul înțelege mesajul și pentru că mișcarea scenică, muzica și scenografia sprijină ideea regizorală.

Dincolo de aceste elemente, esențială rămâne interpretarea actorilor. Și fără să vrea, spectatorul este atras în zbuciumul căutarilor pe care actrița Tatiana Ionesei le face în lumea interioară a lui Lady Macbeth. Privirea, trupul și mintea sunt concentrate continuu în zbuciumul psihologic al acestui personaj provocator pentru orice mare actriță. Cu maturitate și sensibilitate artistică, actrița apropie personajul de spectator, îi justifică acțiunile chiar dacă ele ne apar pline de cruzime. Căutările în interiorul lui Lady Macbeth au dus la descoperirea unei interpretări care, cu siguranță, va marca cariera actriței dar și conștiințele spectatorilor.

UN AVAR...GENEROS

Florin FAIFER

Nu i-am văzut, dintre interpreții lui jupân Harpagon, nici pe Ramadan, nici pe Birlic. Pot doar să-mi închipui ce accente va fi avut, între frapant și hazliu, jocul fiecăruia. Bântuit de spaimele unei monomanii torturante, personajul are o tulbure undă de tragism (un tragism în răspăr), care nu intră în virtualitățile oricărui comediant. La lași, în montarea neconvențională a lui Dan Alecsandrescu, spectacolul curgea liniștit, cu unele ghidușii, cu unele picanterii – un Molière oarecum goldonizat – până la intrarea în scenă a lui Vitcu. Bărbos, răgușit, cu niște ochi rotunzi în care se răsfrângeau fantasmalele patimii ce îl stăpânește. Bănuitor la culme, văzând peste tot numai pungași și pezevenghi, mereu la pândă, cu mâinile crispate ca niște gheare gata să apuce. Afurisit și apelpisit.

O vietate ciudată, în necurmat zbucium. Zgrițuroiul părea un ipochimen în preajma delirului obsesiv, un posedat atins de sminteală, o creatură anxioasă până la grotesc. Maniac păgubos, încrâncenat și certăreț, viața acestui fanatic picat în fandacșie e un blestem pe care nu-l răscumpără nici o comoară. Drogându-se cu toate drojdiile înăcrite ale arghirofiliei, hapsânul, în nălucirile căruia (aurul poate da febre halucinatorii) lumea însăși ia probabil conturul unei pungi, se agită când căpiat până la țipătul absurd, când disperat până la spasmul bizar. Era, în comicul acestei interpretări, o tentă de funambulesc.

Gesturile lui Dionisie Vitcu, sugerând cu inventivitate un întreg limbaj al cărpănoșiei, expresivitatea fizionomiei lui, pe care se întretăia ca și oximoronic răutatea și un soi de perfidă buimăceală, rostirea scâmoșată, care parcă nu se îndura să sloboadă decât cuvinte storcoșite, piezișe, zgrunțuroase, plăsmuiau un harpagon într-o continuă tensiune a efectului tragicomic. Densitatea lui scenică venea din acest patos ilar descărcat uneori – *risum teneatis!* – în gemete și lacrimi. Avarul plângând – ce imagine crispantă! Te trece, fie și pentru o clipă, un fior.

Chiar dacă esențialmente malign, cămătarul este, în psihismul lui aberant, mai mult sau mai puțin caricatural, și un soi de victimă. A propriei, devorante, zgârcenii, dar și a ingeniozității parșive a celor din jur, iscusiți în neistovite tertipuri și fățarnici cât să le meargă bine. Urâcios de mai mare dragul, Vitcu-Harpagon nu voia, cu dinadinsul, să

provoacă hohotul de râs. Se râdea, e drept, la anumite replici spuse cu inimitabil umor, însă, dincolo de inevitabila tentă de pitoresc, actorul nu se lăsa furat de ispita șarjei delectante, el incizând profilul eroului său cu nervul unor intuiții de profunzime. Jocul concentrat scăpăra în tâlcuri subtile, cromatica nuanțelor punând în spectru diformitatea morală.

Avarul, în montarea de pe scena Naționalului ieșean, și-a găsit în Dionisie Vițcu un interpret, într-adevăr, generos.

ISTORIE ȘI MIT ÎN *ȚĂRMUL REFUGIULUI* DE JOSEPH CONRAD

Raluca CIOCOIU

Personajele lui Conrad sunt toate povestitori, aproape ca meserie, pentru că, navigatori fiind, fac comerț atât cu bunuri cât și cu povești. Vocile se amestecă și cititorul trece de la o povestire la alta, lunecând între nivele de realitate ficțională până când aceasta îi afectează percepția asupra întregului. Povestea cadru este tăiată în secțiuni și apoi examinată din diferite unghiuri, lumini și conștiințe, la care se adaugă alte povești. Căutarea adevărului devine astfel o treabă sisifeană, pentru că împlinirea niciodată atinsă transformă efortul în propria sa răsplată. Cum fiecare din aceste povestiri ar putea exista singură, supra-abundența de povești și efortul la care sunt supuse astfel personajele și cititorii pentru a ajunge la adevărul ficțional aruncă lumină asupra intențiilor autorului de a face publice îndoielile sale privind adevărul empiric și convingerea sa că ficțiunea se întrepătrunde periculos de mult cu realitatea.

Țărmul... pare în mod particular preocupată de povestiri și actul povestirii. La nivel factic, este povestea unei operațiuni de salvare eșuate, întreprinsă de un personaj alb, o figură legendară într-un colț exotic al lumii. Lingard se mulează pe prototipul eroului conradian, voit implicat într-o aventură romantică - aceea de a ajuta doi prinți băștinași, frate și soră, să își recâștige tronul uzurpat. Naratorul omniscient observă că Lingard „muncea prozaic ca să câștige bani pentru nevoile romantice care îi invadaseră viața”. Viața lui este împărțită între realitatea banală a vieții de marinăr comerciant și i-realitatea acestei povești exotice. Este complet implicat în a trăi această poveste, când planurile îi sunt date peste cap de naufragiul unui yaht exact la locul operațiunii lui de restaurare. La bordul elegantului yaht, care reprezintă o efracție a lumii reale în ascunsa lui viață exotică, se află doamna Travers, de dragul căreia se oferă să îi ajute pe călătorii de pe yaht, prinși în mijlocul luptelor politice băștinașe. Această operațiune de salvare îi pune în pericol celelalte planuri, din afara realului. Avem de a face în fond cu un clasic conflict între dragoste și datorie (față de prințul care îi salvase viața cândva). După angoase la nivel personal și manevre politice, Lingard este pe punctul de a controla conflictele la ambele nivele - al realului (episodul yahtului) și cel exotic (episodul prințului băștinaș), dar toată construcția este răsturnată de un simplu

gest facut de personajul care, astfel, devine cel mai important - doamna Travers.

Doamna Travers este o figură feminină stereotip: romantică, atrasă de ideea de aventură, de exotic, dar incapabilă de a face față unei provocări reale, incapabilă de a se ridica la măsura integrității eroului și retrăgându-se în brațele realității confortabile a banului (soțul ei e bancher). Când Lingard îi spune povestea lui, ea are intuiția să realizeze că narațiunea și cunoașterea faptelor o fac automat parte a povestirii, un personaj în aceasta: „sufletul ei era tulburat ca și cum venirea lui să se confeseze ar fi fost un eveniment extarordinar. Devenise un fapt al existenței ei; mai mult, gestul apaținea poveștii în sine. Și acest gând o tulbura”. În afara posibilei revelații că viața poate trece câteodată brusc în domeniul ficțiunii, ceea ce o tulbură este faptul că simte povestea ca pe o povară. Lingard îi oferă rolul de eroină în povestea sa, al perechii arhetipale și ce o reține nu e doar frica de a-și pierde poziția socială ci, mai important, frica că ar pierde contactul cu realitatea în general. Pe tot parcursul ea păstrează un ochi critic, văzând lucrurile dinafara. În mod repetat și explicit compară ceea ce se întâmpă pe insulă cu o scenă - și pe Lingard cu un actor - cu o o mise-en-scene, sugerând grandoare cautată și sentimente clamate. Ea e cu un picior în povestea exotică și cu celălalt în povestea yahtului (reprezentând nivele diferite de realitate) dar oricând gata să le părăsească pe amandouă și să fugă spre un al treilea, o a treia poveste, cea mai realistă dintre toate, viața ei la Londra.

Atașamentul ei față de modul realist o face refractară în a accepta regulile ficțiunii, ceea ce se dovedește a fi catastrofic pentru cea mai fragilă construcție dintre toate – povestea exotică – așa cum un ochi critic sau ironia sunt distructive pentru melodramă. Ea trebuie să-i dea lui Lingard un obiect important, un inel, care operează ca un strigăt de ajutor dacă este trimis de prințul uzurpat către protectorul său alb. Doamna Travers este în posesia inelului, îi intuiește valoarea simbolică și cu toate acestea, nu își îndeplinește rolul, nu i-l dă lui Lingard. Prințul uzurpat crede că e trădat și în consecință totul se prăbușește.

O caracteristică esențială a lumii ficționale este că, spre deosebire de lumea reală, are continuitate internă. Un astfel de blocaj ca cel impus de doamna Travers fluidității povestirii este letal în lumea ficțională. Ea crează un impas exact înaintea momentului culminant și, în consecință, totul eșuează lamentabil. Este o intrusă care nu ia în serios regulile jocului, oprind comunicarea între constituenții individuali

ai poveștii. Reputația lui Lingard este distrusă, este considerat un trădător slab, iar legenda lui încetează să mai existe. Devine unul din mulțime, un om fără poveste, pentru că pentru erou, recunoașterea publică este esențială. Un alt motiv pentru căderea lui ca erou este că Jaffir - povestașul, cel care îi răspândea povestea prin insule, este ucis în învâlmășeala de la sfârșit.

Doamna Travers este cheia întregii povești pentru că îl distruge pe Lingard, distrugându-i povestea. Ea e parte din povestea yahtului, iar actul de a asculta o face ireversibil și parte a poveștii exotice. Este sedusă de povestea lui Lingard până la uitarea de sine: „Povestea era senzațională, ca descoperirea unei lumi noi. Era atât de fermecată de ceea ce auzea, că uită unde se afla”. Experimentează, în termeni nietzscheeni, un extaz dionisiac.

Rolul de ascultător, așadar, și-l îndeplinește la perfecție: face ceea ce un cititor ar trebui să facă când citește o carte bună – să accepte total convențiile stabilite de acel text particular și să uite de viața dinafară. Seducția, absorbția funcționează exemplar în acest caz. În momentul în care face greșeala fatală (oprind parcursul inelului) i se cere de fapt să acționeze, să joace un rol, ca pe scenă. Pe tot parcursul poveștii, ea face referire la operă, la scenă și la felul cum se simte, artificial, în această poziție: ”când am ieșit din fortăreața lui Belarab la brațul tău, căpitane Lingard...mi s-a părut că pluteam pe o scena splendidă, la un bal, într-o operă, într-un decor magnific care îi ținea pe spectatori cu gura căscată. Tu probabil nu îți închipui ce ireal părea totul și ce artificial mă simțeam. O operetă, înțelegi?”.

Textul trece prin mai multe nivele de realitate, de la cea mai solidă la ambiguitate și exotism dar, de asemenea, de la un gen ficțional – literatura - la alt gen – teatrul. Ca orișicine, doamna Travers răspunde diferit la diversele genuri artistice. Există ceva în natura ei – poate un simț acut al ridicolului - care o face refractară la scenă. Ea acceptă codul literar în totalitate și necondiționat, dar eșuează în a se adapta celui scenic. Este ascultătorul/cititorul ideal, dar dă greș ca actriță. Reacția ei nu este cea așteptată în interiorul codului, astfel că reușește să distrugă tot, ca un spectator timid la un spectacol neconvențional, căruia i se cere să vină pe scenă, iar el se comportă stângaci, se împiedică și răstoarnă întregul decor.

Pentru Lingard, actul povestirii este o ușurare, dar pentru ea este o povară - aceea de a deveni parte a poveștii. Diferența dintre Lingard și doamna Travers, pe care ea o intuiește, este că ea trăiește ca și cum s-ar uita la un spectacol, fără să fie „amețită de strălucirea

decorului, de larmă, sau orice s-ar întâmpla pe scenă”. Cu alte cuvinte, diferența este între a te bucura **de** ficțiune și a trăi **în** ficțiune. Ea are o abordare estetică, în timp ce pentru Lingard viața a devenit ficțiune sau ficțiunea a preluat controlul realității. În mod paradoxal o astfel de persoană e opacă la estetic, arta ca atare neavând loc în viața sa, care este deja un construct ficțional, ca și cum nu ar avea nevoie de o versiune mai bună a ceea ce este deja legendar, aventuros, exotic. Inelul, care poartă o astfel de încărcătură simbolică și romanțată totodată, dovedește că Lingard – cum remarcă Sarah Savitt în legătură cu autobiografiile scriitorilor – creează în mod conștient motive și structuri care se aseamănă îndeaproape cu cele vehiculate în ficțiune.

Văzând cât de implicat este în realitatea sa, fără distanță față de întâmplări și cum ea posedă perspectiva estetică, distanța pe care trebuie să o aibă un iubitor de artă, ne putem gândi la o alegorie a lecturii, în care el este personajul (tipul de personaj eroic, cu aplecare spre acțiune), iar ea este cititorul. Parte a farmecului textului (dar în interior fiind chiar motivul care îl distruge pe personaj) vine din această amestecare deconcertantă de nivele – modul realist, reprezentat în text de doamna Travers - cititorul – și lumea fantastică, a lui Lingard. Chiar dacă ea distruge poveștile din interior – cea a salvării călătorilor de pe yaht și povestea prințului uzurpat - prezența ei face ca povestea cadru să funcționeze.

În *Țărmul...* există un episod lung în care Lingard și căpitanul secund, Shaw, își spun unul altuia povești, trăite sau auzite. Episodul te face să reflectezi că toate aventurile sunt tăite pentru a fi în cele din urmă spuse și că viața, da, este o poveste, cum proclamă Shakespeare. Istoria, ea însăși, este un șir de povestiri, această teorie devenind comună în ultimele decenii. Shaw chiar menționează războiul troian, povestea războiului declanșat de o femeie, sugerând că evenimentele de pe insulă, produse de sentimentele lui Lingard față de doamna Travers, vor fi transpuse într-o poveste și apoi, în timp, aceasta va deveni parte a istoriei. Și la începutul *novelettei Inima întunericului*, cucerirea Britaniei de către romani, transformată în povestire, este comparată cu aventurile coloniale contemporane lui Conrad. Istoria fiind ciclică, povestea lui Lingard – dacă e de succes – va deveni parte a istoriei locului. Poate că însăși formula „istoria este ciclică” înseamnă o înlănțuire de felul următor: povestire – istorie – povestire. Conceptul postmodern de metanarațiuni sugerează că și ideologic și cultural ne mișcăm într-o lume de povestiri.

În mod evident sunt povești care devin părți consacrate ale istoriei, iar altele nu. Dar ce se întâmplă cu poveștile individuale, nu avem toți o poveste de spus? Care sunt condițiile, cu alte cuvinte, ca un fragment de realitate să devină o povestire? Condiția de bază pentru ca o poveste să prindă viață este ca cineva să o găsească îndeajuns de interesantă pentru a-i da o formă și a o spune. În afara unui povestitor, mai e nevoie de un ascultător, capabil, la rândul său, să o spună mai departe, pentru că circulația este esențială. Astfel, povestitorul, ascultătorul și eroul povestirii devin totuși co-proprietari, cum spune Mircea Nedelciu. O povestire ar trebui de asemenea să câștige - prin calitate - autonomie, libertate.

O persoană excepțională pare a fi îndeajuns pentru ca o poveste să existe, dar sunt cazuri în care astfel de personalități nu reușesc să aibă o poveste proprie, și în ceea ce privește atât persoanele cât și personajele, doar cel cu o poveste poate deveni parte a istoriei (a omenirii sau a unui loc, a unei familii). Personajul controversat din *Lord Jim* eșuează în încercarea de a fi erou pentru că nu reușește să aibă recunoaștere publică, din cauza lipsei unei povești (Marlow, naratorul își distruge singur personajul). La rândul lui, Lingard nu reușește să aibă o poveste și să devină astfel parte a istoriei, precum Aeneas în războiul troian pentru că cineva – doamna Travers – sparge convențiile ficționale și pentru că Jaffir, povestașul insulei, este ucis.

Există de asemenea povești taboo, sau povești cu viață scurtă care sunt scoase din circulație din cauza a ceea ce se întâmplă în interiorul lor, cum ar fi povestea actului de canibalism al lui Falk, care este înăbușită, respinsă ca și cum nici nu ar fi fost auzită și o alta, acceptabilă din punct de vedere social, îi ia locul (în finalul povestirii *Falk*): „există o poveste care încă circula prin oraș a unui anume Falk, proprietar al unui remorcher, care își câștigase soția la cărți de la căpitanul unui vas englezesc”. Astfel de povești taboo se pot transforma în povești-fantomă, ca de exemplu legenda vasului *Olandezul zburător* (amintită în *Falk*), care este în circulație, dar nimeni neștiind despre ce este vorba în poveste, ce s-a întâmplat exact: povestea e la fel de fantomatică precum însăși corabia.

Unele povești au slăbiciuni care le împiedică să devină parte a istoriei. Pe prima pagină citim: „el (Lingard) aparținea **istoriei**. Alții, aventurieri mai obscuri, se pierdeau în multitudinea de negustori pe ape...și ieșeau din anonimat doar ca să fie condamnați pentru vreo fărâdelege.” Iar povestea se termină cu Lingard gândindu-se că Jaffir

murise și „nimeni nu mai era care să îi știe grandoarea intențiilor sale”. Promisiunea de la început își ratează împlinirea. *Țărmul...* este povestea unei povești care eșuează în a deveni istorie. Devine altceva, în schimb – un mit - dar cu co-proprietari complet diferiți: un povestitor diferit (băștinaș), personaje diferite (cei doi prinți) și public diferit (călătorul venit în Wajo, care ascultă poveștile cu culoare locală).

Există un spațiu unde povestea și istoria se întâlnesc până la a nu mai fi recunoscute ca parte și întreg – memoria. Llosa, în *Orgia perpetuă*, observă, vorbind despre oameni reali și personaje, că la acest nivel personajele sunt în avantaj pentru că poți oricând reciti o carte, împrăștiându-ți memoria, în timp ce în viața reală, oamenii devin din ce în ce mai vagi. Suntem îndreptățiți să asociem parte a memoriei colective cu miturile, care sunt însuși vasul în care memoria și ficțiunea se împletesc.

Printre diversele voci care spun povești în *Țărmul...* există o voce anonimă, în mod clar aparținând unui băștinaș narând povestea la care noi suntem martori, dar, evident, dintr-o perspectivă diferită. Povestea este introdusă de naratorul omniscient: „azi, călătorul care vizitează Wajo poate asculta... povestea tradițională a ultimului război civil și legenda conducătorului și a surorii sale”. Aceasta este povestea ultimă, povestea învingătoare – istorie și exagerare fantastică la un loc – iar Lingard nu are nici un rol în ea. Este legenda conducătorului și a surorii lui, nu a albului care a promis că va deveni legendă, creând doar confuzie. Trebuie să câștigi, să meriți o poveste, iar povestea, la rândul ei trebuie să merite să intre în istorie sau în domeniul miturilor.

Mai există o voce, care încearcă să se facă auzită, cea a spaniolului d'Alcacer, personaj de pe yaht. Povestea lui e occidentală, în centru cu eroul alb civilizator, cu o prezență feminină alături și cu happy ending. Îi spune doamnei Travers: „Și când totul va fi terminat, ai să ieși trimfătoare din fortăreață, la brațul lui Lingard pentru că nu există nimic care să îi știrbească grandoarea, valoarea lui absolută în ochii acestor oameni”. Dacă totul ar fi mers bine ar fi devenit o altă poveste a unui erou alb, parte a istoriei și tradiției occidentale. Sau, cum se sugerează în *Sub ochii Occidentului*, istoria dintr-o țară marginală e doar o poveste oarecare pentru cititorii de ziare din occident. Dar felul în care povestitorul primitiv spune povestea, proporțiile gigantice pe care fiecare gest le ia, împinge povestea direct în ordinul miturilor: „era o furtună cum nu se mai văzuse până atunci și

lângă țărm apăru o corabie... era de mărimea unei insule, iar fulgerele se jucau printre catargele înalte cât munții”.

Vorbind de felul în care operează un istoric, Hayden White observă că acesta ia în considerație tipurile de configurare a evenimentelor care pot fi recunoscute ca povestiri de către publicul pentru care scrie. „E adevărat, acesta poate greși ținta”, spune White. Povestirea istorică, deci, ia forma cea mai adecvată publicului țintă. Povestea din *Sub ochii occidentului* este o poveste rusească spusă de un profesor englez, pentru că un public vestic are nevoie de un povestitor vestic care să spună o versiune familiară a ceva ce este îndepărtat și amenințător prin nefamiliaritate. Ori, cum spune Adorno, stilul corespunde dezvoltării sociale.

Albii părăsesc insula lasându-i pe băștinași să își rezolve conflictele singuri și aparent mitul este cea mai potrivită formă pe care istoria o ia în aceste condiții. O cultură care cultivă mitul, Nietzsche spune, este mai sănătoasă decât cea care dintro pornire științific și-a exterminat miturile și se hrănește parazitar din alte culturi. „Ce poate înseamna marea noastră foame de istorie, proviziile adunate din nenumărate alte culturi, dorința care ne consumă după cunoaștere, dacă nu pierderea miturilor, a căminului mitic, a pântecului mitic? Și cine ar mai putea hrăni o cultură care, indiferent cât de mult consumă ramâne fără saț și care convertește cea mai puternică și sănătoasă hrană în istorie și critică?”. *Țărmul...* înregistrează un eșec al istoriei coloniale occidentale și o victorie a primitivului asupra culturalului, a anonimității și oralității asupra scrisului, a mitului asupra istoriei.

Bibliografie:

Conrad, J., *Țărmul refugiului*, București, Editura Eminescu, 1979

Llosa, M.V., *Orgia perpetuă. Flaubert și domna Bauvay*, București, Editura Alifa, 2001

Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*. **Critical Theory**

Since 1965. Adam, Hazard, Leroy Searle (eds). Tallahassee: University Press of Florida.1990

Savitt, Sarah. *Every Writer Needs a Wound: Suffering and the Suffering Body in Contemporary Literary Autobiography*. Cambridge Quarterly.32/4

White, Hayden. *The Historical Text as Literary Artefact*. **Critical Theory Since 1965**.

Adam, Hazard, Leroy Searle (eds). Tallahassee: University Press of Florida.1990

EXPERIENȚA TEATRULUI



TURNUL DE FILDEȘ

Irina SCUTARIU

*„Se spune că «tot românul e născut poet».
Asta nu-i adevărat, după cum neadevăr ar fi
să spunem că ... tot poetul e născut român.”¹*

Muzeul Pogor are la ultimul nivel o încăpere, ca un soi de mansardă, unde, de ani buni, se organizează vernisaje, recitaluri de poezii, ba chiar și spectacole de teatru. Această ultimă utilitate este cea care a determinat, de altfel, amenajarea actuală a sălii. Am fost și eu prezentă în sală la multe dintre aceste manifestări artistice și de fiecare dată am avut plăcerea să constat că acest spațiu, pe care artiștii ieșeni îl folosesc cu atâta plăcere, oferă o anumită căldură și liniște. Iată că în locuri dintre cele mai variate se nasc spații culturale. Într-un pod imens, care poartă numele de Pod Pogor Fiul, muzele și-au construit cu autoritate un veritabil sălaș.

Mai este un loc în Iași unde cu siguranță dacă ajungi simți cum totul se liniștește și cum un fel de pace interioară te absolvă de orice grijă cotidiană. Acest loc este bojdeuca din Țicău a lui Ion Creangă. Bineînțeles că lista acestora e mai mare, dar aceste două locații sunt pentru mine repere ale binecuvântării într-o creație a unor locuri. Articolul de față se constituie în radiografierea unei experiențe artistice personale consumată într-un asemenea cadru benefic. Dacă la casa memorială a lui Ion Creangă am susținut în 1994, împreună cu foștii mei colegi de facultate, un recital din lirica lui Lucian Blaga, la finele acestui an am realizat la sala Pod Pogor Fiul un spectacol după sonetele lui Mihai Codreanu.

Poetul ieșean Mihai Codreanu a locuit împreună cu familia sa în casa ce poartă astăzi denumirea de Vila Sonet – nu consider necesare explicații privind numele – construcție care din punct de vedere al arhitecturii este o bijuterie. În această casă poetul alături de alte personalități ale boemei din vremea lui precum: Otilia Cazimir, George Topârceanu, Ionel și Păstorel Teodoreanu, Sadoveanu și actori ai Teatrului Național ieșean au provocat și menținut o atmosferă cultural-artistică prin întâlnirile lor care cuprindeau pe lângă discuții

¹

Mihai Codreanu, *Sonete și aforisme*, Editura Junimea, Iași, 1982, p. 160.

referitoare la artă, poezie, teatru și lecturi de texte aparținând diferitelor genuri literare.

Avem parte de mai multe prezentări ale poetului în istoriile literaturii române scrise până în acest moment. Prima dintre ele aparține lui Dumitru Micu: „M. Codreanu e cel mai parnasian dintre poeții români. În timp ce contemporanii simbolişti cultivau imprecizia, vagul, vaporosul, versul liber, muzicalitatea, el forja stihuri lapidare, impecabile rotunde și, în profesii de credință repetate, își formula opțiunea fermă pentru contururile perfecte. ... poet-meșteșugar prin excelență.”²

Cea de-a doua prezentare vine în copleșirea celei de sus cu referiri literare legate de sonet – specia poetică de care s-a ocupat Mihai Codreanu în special: „Sonetele sunt pline de contradicții plastice și de nonsensuri pe care, obstinat, poetul le păstrează în toate edițiile. În el doarme un «visător» care vorbește în «limbă de sonete» cu «strigăt de trompete». Cu acest strigăt visătorul îl narcotizează cântând o muzică «lină» de sonete care sunt însă statui sculptate «în marmoră»”³.

Aceste două citate creionează totodată pe poetul – maestru al sonetului – Mihai Codreanu, dar și pe *arhitectul de cuvinte* și perfecționistul Mihai Codreanu.

În fiecare an, poetul Mihai Codreanu a fost sărbătorit la Muzeul Pogor, așa cum e normal să facă o instituție dedicată istoriei literaturii. Anul acesta, domnul Dan Jumară și doamna Ioana Coșereanu, păstrând tradiția, s-au gândit să readucă în prim-planul memoriei publicului pe marele sonetist, în cadrul unei manifestări culturale ce a presupus susținerea unor prelegeri pe marginea creației poetului, prin lansări de carte, prin realizarea împreună cu Universitatea de Arte „G. Enescu” a unei expoziție de măști a studenților conduși de lectorul universitar Gavril Siriteanu și a unui concurs de sonete recitate de studenții de la secția de actorie și păpuși, urmată și de o premieră, nu verbală, ci bănească. Nu în ultimul rând, a avut loc cu această ocazie spectacolul-recital de care pomeneam mai devreme, spectacol susținut de studenții anului I Actorie, clasa lect. univ. drd. Octavian Jighirgiu, în regia subsemnatei.

² Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 178-179.

³ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Aristarc, Onești, 1998, p. 577.

Spectacolul a avut loc pe 9 noiembrie 2007. Protagonistii, studenții aspiranți la arta Thaliei au recitat sonetele: *Cum doarme diamantul, Că nu mai râd, De unde vii...?, Chronos, Mi-aș pierde paradisul, De profundis, Marea, O noapte, Simbolism de toamnă, Sonetul unui cinic, Obsesia, Poetul.*

Întorcându-mă la conceperea spectacolului, îmi amintesc de cel mai greu moment din faza de creație: alegerea poeziilor și încredințarea lor oratorilor potriviți. Făcusem deja cunoștință cu acești tineri. Acest lucru s-a întâmplat pe perioada admiterii lor în facultate. După minima mea experiență, ca membru într-o astfel de comisie, am constatat cât este de dificil să identifici într-o scurtă întrevedere marcată de mari emoții din partea candidatului, personalitatea și aptitudinile acestuia. Aveam nevoie tocmai de acest dedesubt ascuns primei mele priviri asupra lor, pentru a ști că nu greșesc cu distribuția. Pentru mine ca actriță, recitarea reprezintă un exercițiu de care mă lipsesc foarte rar. Iar pentru tinerii studenți, consideram că este absolut necesară și benefică interacțiunea cu emoția specială emanată de sonetele lui Mihail Codreanu. Descoperind de fiecare dată altă dimensiune a sensibilității cu care au fost scrise versurile, s-au conturat în mintea mea o serie de imagini în care de fiecare dată doi oameni – un el și o ea – dansau. De aici a plecat și propunerea unor adaosuri coregrafice. Un student, destul de familiarizat cu mișcarea corporală, a preluat sarcina realizării dansurilor pe care doream să le integrez pentru a sublinia legătura dintre poet și muza sa. Din punctul meu de vedere aceste momente au creat cu siguranță atmosfera pe care mi-o doream.

Plecând de la relația poet – muză ajungem la unul dintre aforismele sale legate de femeie: „Chiar din momentul creației sale, femeia pune-n mare încurcătură... logica. Ca să-mi dovedesc premiza, îmi permit să formulez următoarea dilemă: Ca să putem admite, după scriptură, că femeia a fost creată dintr-o coastă a omului, ar trebui ca aceasta să aibă într-o parte a coastei mai mult: ceea ce n-ar fi adevărat după realitatea lucrurilor. Sau, dacă admitem că omul are un număr egal de coaste într-amândouă părțile, ori nu putem admite că femeia a fost creată dintr-o coastă a lui, ori trebuie să admitem că a fost creată din două coaste: Ceea ce n-ar fi adevărat după scripturi. Concluzia: când e vorba de femeie, nu prea te-ncrede-n cele sfinte. Quod erat demonstrandum.”⁴

⁴ Mihail Codreanu, *op. cit.*, p. 159.

Dar, părăsind sfera umorului fin demonstrat de Mihai Codreanu, ajungem să descoperim în complexitatea femeii, descrisă destul de rar de Mihai Codreanu (mă refer exclusiv la poeziile recitate în spectacolul meu), o sursă de inspirație care îi permite poetului s-o presupună în nenumărate ipostaze favorabile uitând că lumina din care o vede el este deschisă la o intensitate redusă: „Că nu mai râd de când te știu pe tine”⁵.

Femeia din sonetele lui este când fată mare cu o anumită frică de pierderea purității sentimentelor sale, când prea cunoscătoare într-ale dragostei, discutând cu partenerul său într-o manieră superioară. La rândul său, bărbatul este cel ce provoacă tot aceleași minunate jocuri ale dragostei sprijinindu-se când pe tupeu, când lăsându-se pradă timidității.

Iată-i într-o înșiruire aleatorie pe cei care au dat viață alături de mine acestui spectacol: Diana Roman, Alin Popovici, Andreea Diac, Andreea Stafie, Bianca Buhă, Clement Arnăutu, Oana Miron, Catrinel Bejenariu, Tomiță Moraru, Florin Caracala, Ella Nistor, Cristina Florea.

În ansamblu, spectacolul meu dă întâlnire versului cu muzica și dansul, într-o omagiere proprie purității și profunzimii tinerilor interpreți, a focului sacru al iubirii. Muzica live, interpretată cu măiestrie la două instrumente dragi sufletului meu – vioara și flautul, a fost interpretată de două profesioniste, în adevăratul sens al cuvântului. Iuliana Berechet – studentă în anul III la Universitatea de Arte „G. Enescu” la vioară și Mihaela Grigoraș – elevă în clasa a XII-a la Liceul de Artă „Octav. Băncilă”, clasa prof. Emilia Ciobanu. Ele au venit pe parcursul repetițiilor și la spectacol benevol. Le mulțumesc și pe această cale.

Bibliografie:

Codreanu, Mihai, *Sonete și aforisme*, Editura Junimea, Iași, 1982

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Aristarc, Onești, 1998

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000

⁵ Idem, p. 56.

Turnul de fildeș

Spectacol-recital pe sonete de Mihai Codreanu

Recitatori:

Diana Roman

Alin Popovici

Andreea Diac

Andreea Stajie

Bianca Bălău

Clement Arnăutu

Oana Miron

Catrinel Bejenariu

Tomiță Moraru

Florin Caracala

Ella Nistor

Cristina Florea

Anul I Actorie

Clasa lectorului univ. drd. Octavian Jighirgiu

Coregrafie: **Florin Caracala**

Participă:

Iuliana Berechet – vioară – studentă anul III, Univ. de Arte
„G. Enescu” din Iași clasa prof. Raluca Patraș
și

Mihaela Grigoraș – flaut – elevă în clasa XII – a la Liceul
„Octav Băncilă”, clasa prof. Emilia Ciobanu

Regia artistică și coordonator proiect:
lector univ. drd. **Irina Scutariu**

PASSPORT

- un exercițiu non-verbal și o pledoarie pentru anularea granițelor dintre oameni -

Octavian JIGHIRGIU

Formele de expresie teatrală non-verbale au căpătat în ultimii ani o mare amploare acaparând preocupările a tot mai mulți artiști. O serie de coregrafi de marcă au migrat spre zona plasticii teatrale – Răzvan Mazilu, Sergiu Anghel, Ioan Tugearu, Gigi Căciuleanu, Florin Fieroiu sau Miriam Răducanu – transformând scena dramatică într-un spațiu al expresiei vizuale. Dacă adăugăm aici și dorința actorilor Dan Puric, Radu Gheorghe, Mihai Mălaimare, sau Mihai Bisericanu de a se exprima „tăcut”, mergând pe descendența directă a artei lui Marcel Marceau – avem o panoramă a puterii și expresivității corpului uman în relația cu spațiul, cu muzica, cu machiajul, cu costumele și nu în ultimul rând cu spectatorii.

În acest ansamblu de elemente înglobate sincretic în discursul teatral, muzica și dansul și-au câștigat notorietatea încă din evul de început al artei dramatice – antichitatea greacă. „Muzica și dansul au jucat în teatrul grec un rol de primă importanță, în special muzica, prin veșmântul melodic pe care l-a dat anumitor părți din tragedie. (...) Elementul melodic nu este o inovație adusă de spectacolul teatral, ci aparține vechii tradiții sacrificale a misterelor dionisiace, de unde a fost preluat în noua structurare dramatică. (...) În ceea ce privește dansul, mărturia lui Aristotel poate fi socotită grăitoare. Dansul se asocia celorlalte componente ale spectacolului într-o formulă hotărât subalternă. Rolul de acompaniament, de comentariu figurat al acțiunii scenice care-i era atribuit, comporta o anumită limitare a mișcărilor. Ele erau marcate mai mult prin atitudini mimice și ritmice tinzând să redea caractere, pasiuni, fapte din piesă, decât prin pași de dans propriu-ziși.¹ Fără a anula în contextul

¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane – Biblioteca de artă, București, 1971, pp. 54-56

anterior ideea atitudinii fizice ca necesitate complementară a expresiei dramatice, trebuie precizată totala autonomie pe care și-a dovedit-o ulterior această mișcare dramatizată și stilizată estetic. Formele de teatru fără cuvinte – teatru dans, pantomimă – au reușit să submineze treptat autoritatea, supremația cuvântului pe scenă ajungându-se în zilele noastre la o contaminare în masă a actorilor și regizorilor. Sunt acum montate astfel de spectacole aproape în fiecare teatru și există mai multe festivaluri de profil care găzduiesc expresivitatea non-verbală.

Un astfel de curent creator nu putea să nu contamineze și spațiul artistic ieșean unde o serie de artiști dramatici au cochetat cu ideea teatrului non-verbal. Îmi vin în minte spectacolele realizate de Adi Afteni la Teatrul Național „V. Alecsandri”, **Despre ea și O noapte furtunoasă** – în acesta din urmă jucând și eu – spectacole salutate de public ca veritabile reușite. Apoi mă refer la diferitele forme de teatru-dans propuse și realizate de Dana Coșeru cu studenți și absolvenți ai Universității de Arte „G. Enescu”, experimente în care uneori intervenea și cuvântul cu rol de ilustrare sonoră a mișcării. Aceste spectacole ale sus-pomenitei coregrafe au ținut capul de afiș al stagiunilor studențești de la Sala Studio a Teatrului Național din Iași, participând cu mare succes și în diferite ediții ale Festivalului Internațional **EURODANS**. Și tot cu studenți ai Universității de Arte au realizat și actorii Antoanela Cornici și Radu Ghilaș un show de clovnerie bazat pe teme preluate din improvizația scenică studiată în școală – **Un altfel de teatru**.

Proaspătul leagăn de cultură apărut în Tătărași, Ateneul, a găzduit și el un spectacol de expresie corporală după celebra piesă a lui Eugene Ionesco – **Lecția**. Experiment la limită, dată fiind ponderea cuvântului în curentul absurdului, spectacolul lui Alice Șfaițer are curajul suprimării elementului suprem al expresiei ionesciene. Tot în linia acelorași încercări de potențare a mijloacelor artistice non-verbale se înscrie și ultimul proiect realizat de Benoît Vitse la Ateneu: **Passport**. Acest spectacol a fost considerat de unii un mecanism de *subminare* a autorității cuvântului, acuzându-l prin fraze de genul: „Se simțea nevoia să vorbiți!”, iar de alții un spectaculos demers estetic probat prin

claritatea expresiei, coerența liniei dramatice și relevanța mesajului transmis.

Tăcerea pe scenă, ca și în viață, are o pondere esențială. Ea poate fi benefic speculată întru consumarea unor tensiuni ce nu necesită, nu reclamă vocabule pentru a fi transmise. În limbajul scenic tăcerea nu înseamnă liniște sau pauză. Imediat rolul vocalizării este preluat de plastica corporală. Jerzy Grotowski comenta în a sa expunere de principii estetice, aportul tăcerii în teatru: „Un act de creație nu are nimic de a face nici cu confortul exterior, nici cu politețea umană convențională. El reclamă imperios un maximum de tăcere și un minimum de cuvinte.”²

Vă propuneam un exercițiu al minții într-un articol publicat în numărul anterior al revistei „Colocvii teatrale”. Îmi permit să repet formula propusă atunci tocmai pentru a sublinia ponderea esențială a limbajului non-verbal analizată și atunci, dar într-un context diferit. „Să ne imaginăm, așadar, un actor care stă pe un scaun și vorbește publicului fără să se miște deloc. Și asta timp de o oră. Dacă e un actor bun are cel mult șansa să nu fie plictisitor. Dar, în acest caz, cu ce se deosebește el de un conferențiar la o tribună. Chiar exprimarea teatralizată a actorului nu-l va deosebi fundamental de celălalt vorbitor. Să ne imaginăm și un actor care nu scoate nici un cuvânt, dar care evoluează pe scenă exprimând din atitudine, mimică și mișcare, idei și sentimente. Dacă o face cu credință va determina trăire, participare în rândul publicului. Între cele două elemente *vorbirea* și *mișcarea*, analizate astfel, va exista un raport de inegalitate fără echivoc.”³

Poate părea ciudat, dar cred cu tărie și o pot și demonstra, că teatrul nu poate avea o viață coerentă dacă nu conține în structura sa raporturi matematice. Legătura dintre matematică și artă este, de altfel, una extrem de strânsă: „... prezența numerelor în natură și în viață se regăsește reflectată și în artă, impunându-se, conștient sau nu, în chiar structura operei. (...) ... aceste date numerice naturale și

² Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Editura UNITEXT, București, 1998, p. 136

³ Octavian Jighirgiu, *Parcursul existențial al unui spectacol*, în revista „Colocvii teatrale”, nr. 5, Editura Artes, Iași, 2007, p. 102

proporții modulare în care este angajată viața umană, animală sau vegetală constituie în lumea artei un fel de rațiune cosmică, o armonie vitală între opera de artă și ansamblul realității ce o înconjoară.”⁴ Fără această rigoare matematică un spectacol care se lipsește de cuvânt nu are șanse de reușită. Calcularea exactă a mecanismului de mișcare, gestică și mimică, dublate evident de simțirea actorilor este cheia de împlinire a creației artistice. În spectacolul **Passport** pe care Benoît Vitse l-a imaginat în totalitate (scenariu, regie, ilustrație muzicală și scenografie) se aplică într-un mod fericit aceste principii. Ca și în cazul altor producții teatrale în care am jucat, am avut și aici șansa să verific o serie de factori concreți de determinare a unei expresii teatrale coerente. Dacă în lucrul cu studenții fac împreună cu ei permanente evaluări ale mecanismului actoricesc, în spectacolele în care joc nu mă pot desprinde total de această formă analitică de abordare a artei actorului. Am căpătat ceea ce în termeni obișnuiți se numește – o deformare profesională. Și sunt mai tentat să adâncesc acest mod personal de studiu atunci când miza e importantă. Iar aici, după cum se poate deduce, miza e una specială.

Passport este o pledoarie pentru expresivitatea tăcută a ființei umane. Subiectul spectacolului este, de altfel, unul la limită și unul despre limite. Limitele noastre de înțelegere, limitele omului de acțiune, limitele comunicării între semeni, limita arealului fiecărei seminții peste care trecerea cuiva din afară este uneori considerată o intruziune. Deseori se întâmplă să nu găsim cuvintele potrivite pentru a exprima o idee. Limitele intelectului uman față în față cu factori-limită exteriori este o astfel de idee neexprimabilă în vorbe. În astfel de momente ceea ce transmitem prin reacțiile corpului nostru are darul de a înlocui cuvintele pe care nu le găsim. Gestul sau mimica facială intervin aici ca factori salvatori.

Situația din **Passport** este un astfel de spațiu al *expresivității tăcute*. Cuvântul este inutil pentru a exprima așteptarea, transformată treptat în neliniște, apoi în frică și în final în angoasă. Căci asta se întâmplă pe parcursul unei ore de spectacol în care singurele sonorități folosite sunt clasică

⁴

Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică*, Editura Politică, București, 1972, p. 25

expresie „Do you speak english?”, trei - patru cuvinte inventate, câteva interjecții și o coloană sonoră de coloratură stranie.

Un cuplu aflat într-o vacanță plasabilă oriunde, chiar dacă atmosfera duce cu gândul la o țară din lumea arabă, ajunge într-o vamă aparent liniștită și normală. Aici personajul meu, vameșul, le va bloca trecerea spre acel *undeva* – țintă a celor doi. Cerber postat între două lumi, atât de diferite, dar atât de la fel, eu reprezint în spectacol produsul îndobitocit și îndoctrinat al unui sistem strâmb. Ne privim din cele două lumi și ne spunem din atitudine și expresia feței monoloage întregi. E un spectacol în care fiecare grimasă are o semnificație specială. E un permanent schimb de stări și informații între și despre noi. Apelăm la mijloace ce țin de comunicarea simplă din planul civil. Se pare că asta este formula normală a unui discurs scenic complex și în același timp clar. Sunt în acest spectacol *tăceri expresive* care înlocuiesc pagini întregi de text. Uimirea celor doi turiști care se transformă în stupefacție și mai apoi în teroare retează necesitatea vorbirii lăsând-o în așteptare. Simțim că putem continua cât vrem cu acest climat al *tăcerii expresive* pentru că nu e nimic forțat în ea. Nu există elemente din planul vorbit capabile să înlocuiască forța privirii. Și aceste componente ale artei actoricești nu sunt sau nu trebuie tratate ca încercări. Sunt lucruri verificate de actori și, ca atare, asimilate și asumate. Mai degrabă este o încercare găsirea tonului just în rostirea cuvântului. Non-verbalul din **Passport** reușește să atragă publicul, cooptându-l și cointeresându-l într-o formă de expresie artistică care incită prin forma sa specială, unică. În astfel de demersuri teatrale, participarea deschisă a publicului, reacția promptă transmit creatorului o senzație de pariu câștigat.

Inițial formula mi s-a părut ciudată, dat fiind antrenamentul meu artistic ce include vocalizarea. Până la finalul repetițiilor nu m-a părăsit această senzație că nu pot controla cu totală autoritate situația scenică. Abia atunci când spectacolul a intrat în proba de foc a prezentării la public am putut primi răspunsurile la întrebările ce mă bântuiau. Am înțeles, sau mai bine zis, am conștientizat valoarea expresivității propriului corp, a propriei atitudini fizice. „Într-o

perioadă în care, în toate domeniile științei, căutăm să ne cunoaștem mai bine, cum să nu fii frapat de ignoranța în care încă ne găsim în ceea ce privește propriul corp, întreg organismul, *din punct de vedere estetic?*”⁵ E o ignoranță care în domeniul teatral poate avea consecințe devastatoare.

Cu siguranță orice formă artistică, orice limbaj scenic nu poate fi consumat strict în cadrul laboratorului teatral în care a fost creat. Benoît Vitse expune în fața publicului această *expresivitate tăcută* conștientizând calea naturală de control a experimentului. Lucrul la acest exercițiu scenic are aerul unui demers experimental în care redescoperim esențialul relației interumane. E un exercițiu de subminare a libertății individului într-o lume în care se trăiește cu pretenția și la adăpostul senzației că toți oamenii sunt egali. Am simțit cu toții probabil genul acesta de umilință. Zelul excesiv al



vameșului care se opune cu dârzenie la toate încercările de trecere ale turiștilor îl transformă într-un fervent dușman al drepturilor omului. Afurisenia cu care încalcă aceste drepturi

⁵ Adolphe Appia, *Opera de artă vie* – cap. *Marele necunoscut și experiența frumuseții*, Editura UNITEXT, București, 2000, p. 85

și natura extremă a abuzului, îi proiectează instantaneu pe spectatori într-o postură empatică cu trauma și caznele la care sunt supuși turiștii. Am avut, în raport cu personajul meu și împotriva lui, impulsuri *donquijotene*. În plin asalt misionar, analizând contextul care seamănă flagrant cu situații trăite, totul este metabolizat de tensiuni și energii civile, paralele planului estetic. Nu mă avânt să dau exemple concrete de similitudini ale unor situații reale cu cele din piesa **Passport**. E de ajuns să afirm că umilința, xenofobia, persecuția și îngrădirile de orice fel îmi dau furnicături pe varicele conștiinței. Și, la urma urmei, dacă ești un individ cât de cât normal nu se poate să nu-ți dorești să ți se respecte propriile drepturi și în consecință să le protejezi de eventualele uzurpări.

În orice lucru coexistă formal sau structural elemente de antiteză. Indignarea și stupefacția celor doi turiști puși în postura de victime ale unui mecanism diabolic de dezumanizare este dublată de curiozitatea acestora de a cunoaște până unde poate merge acest mecanism. În cele din urmă, ei devin prizonierii propriei lor curiozități și indubitabil planează spre blazare, lipsă de reacție, acceptare și incapacitate de a mai lua atitudine. Se întrevăd aici germenii autodesființării. Omul este văduvit de dorința și forța de a mai lupta și astfel își relevă limitele în lupta cu sine. Ne apropiem de zona alienării și a înstrăinării individului – de sine și de semenii. **Passport** este o pledoarie non-verbală, un manifest împotriva limitelor și limitărilor umane. O formă de protest împotriva granițelor nevăzute dintre oameni. Cred cu tărie în forța de expresie a spectacolului, în limbajul universal al gestului și pentru că **Passport** are deja programată o viață internațională, fiind selecționat la două festivaluri din Franța în luna aprilie a anului 2008 sunt dornic să-mi pot verifica aceste considerații la un public din alt areal geografic.

De multe ori fac mici halte în iureșul viziunilor proprii pentru a mă autoevalua. Încerc să-mi proiectez ideile și constatările peste o perioadă de timp și încep să fac speculații pe marginea viitoarei mele percepții asupra lor. Și cred că peste timp această nevoie de respectare a drepturilor fiecăruia, de acceptare a diferențelor dintre culturi, de

aplanare a conflictelor dintre oameni va rămâne una dintre obsesiile mele. Spectacolul lui Benoît Vitse potențează prin gravitatea sa dorința omului de a fi liber, de a fi privit ca un *cetățean universal* a cărei patrie este oriunde în lume.

CUM AM PĂȘIT ÎN GUBBIO

Emil COȘERU

Când am pășit acum 25 de ani în Gubbio, nu știam că orașelul ăsta uimitor, situat în mijlocul Italiei, cu o vechime care se pierde în istorie, va deveni locul sufletului meu, locul în care mă încarc și-n care mă regăsesc. La fiecare întoarcere emoția mă copleșește. Mă duc mai întâi să-l salut pe Sant Ubaldo, patronul orașului, a cărui statuie se vede din Piazza Oderisi, străjuind via Dante (unde Zeffirelli a filmat scene din *Romeo si Julieta*). Urc pe lângă Santa Maria Nuova și, urmând via XX Settembre, ajung la Palazzo dei Consoli construit pe la anii 300, clădire care copleșește prin frumusețea formelor arhitecturale și care domină tot orașul. Nu există loc la Gubbio din care să nu se vadă această construcție perfectă (opinia aparține, evident, eugubinilor, și eu nu pot decât să fiu de acord). Mă așez pe scările palatului și de acolo de sus privesc zidurile caselor înnegrite de timp, dar înveselite de mușcatele din ferestre și de grădinile din jur. Privesc labirintul de străduțe pe care nu știi cum se strecoară mașinile, turlele bisericilor San Giovanni, sau San Francesco, câmpia de la poalele orașului, iar mai departe se zăreste Cipolletto, unde am locuit odinioară. Dacă însă privesc în sus spre Monte Ingino, pe cer se profilează biserica sfântului patron, a lui Sant Ubaldo, unde sunt păstrați tot timpul anului CERI, ca să fie scoși și sărbătoriți pe străzile orașului de toată suflarea eugubina, și nu numai. Dovadă ca m-am numarat și eu, de câteva ori printre entuziaști... Dar asta e altă poveste.

Îmi urmez drumul până la San Martino pe lângă Palazzo Bargello și Fântâna nebunilor în care cu bucurie, onoare și umilință, m-am botezat și eu. Mai trebuie doar să trec podul peste Camignano pe lângă Palazzo Beni. E inutil să spun că pe tot parcursul întâlnesc oameni care-mi urează bun venit, care se bucură să povestească dintr-o suflare ce-au mai făcut ei și familiile lor în ultimul an. Într-un final, ajung la Teatro Comunale, teatru vechi de 500 de ani, cu o sală cochetă, tipic italiană, cu splendide decorațiuni arhitectonice. Compania „La Fama” mă așteaptă... Sunt acolo Giuliano și Angelo, Paola, Paoletta, Lucia, Marco, Roberto, Alessandro, Marinela. Cu ei îmi voi petrece o lună. Vom lucra mici bucăți de teatru și totul se va încheia cu un spectacol. Pasiunea, dragostea pentru teatru, ne-a unit. Eu, ca unul care am făcut doar asta toată viața, ei, care iubesc teatrul

dintr-o pornire firească spre ludic, spre o lume fascinantă care le oferă/ne oferă evadarea din cotidian. Cu unii dintre ei am lucrat acum 25 de ani. Primul nostru spectacol a fost de pantomimă, presărat de versurile lui Marin Sorescu traduse în italiană. Tot pe atunci au înființat și compania. Au început cu teatru dialectal, dar au vrut mai mult. Fiecare are o altă meserie, dar la capătul unei zile obositoare de muncă, cu câtă bucurie vin să facă TEATRU, să descopere texte noi, personaje necunoscute, cum ar fi cele ale lui Caragiale din *O scrisoare pierdută*, pe care le-am lucrat împreună!

Începem prin a ne îmbrățișa, a ne saluta zgomotos, a-i cunoaște pe noii veniți. Apoi trecem la treabă. Facem exerciții de încălzire a corpului, a vocii. Urmează exercițiile de improvizație cu și fără obiecte, individuale, cu partener, în grup. Testăm capacitatea de concentrare, capacitatea de a intra în joc, simțul spațiului, relația cu partenerii, ritmul, expresivitatea corpului, a vocii, a feței.

Pauză... Se vorbește tot despre teatru. Cineva ar vrea să facă un recital de poezie Sandro Penna, are volumul la el și citește câteva versuri. „Piove, sono a Cesena a mia sorella sposa...” Altul are cu el *Scrisorile* lui Pasolini către mama sa. E o bună ocazie ca să alegem bucățile pe care le vom lucra, piesa de teatru pe care o vom prezenta. Comedie sau dramă? Spectacol-lectură (gen foarte gustat în Italia), sau un spectacol „adevărat”, cu costume, lumini? Opinii pro și contra, dar în final suntem de acord cu toții că ar fi mai interesant și pentru noi și pentru public să prezentăm un spectacol autentic pe o scenă autentică. Dar unde? Pentru această perioadă cu călduri de 40° C publicul ar prefera o scenă în aer liber.

Ca orice oraș italian care se respectă, Gubbio are un teatru roman pentru stagiunea estivală, cu o acustică excepțională. Toată vara trupe de teatru se succed în permanență. Mai există scena în aer liber din Parcul Ranghiasi. Și mai există micile și marile piețe ale orașului, gata să primească spectacole diurne, nocturne, de teatru, de muzică, de circ. Noi am fost pretutindeni. Am lucrat împreună *Omul cu floarea în gură* – de Pirandello, *Elogiul nebuniei* – de Erasmus, *Concert Rock* – de Nicolo Favaro, *Casa Bernardei Alba* – de Garcia Lorca, spectacole de poezie italiana. Siluetele noastre, luminate de reflectoare, se profilează pe zidurile care păstrează căldura zilei. Câteodată vorbele sunt acoperite de *Il campanone*, clopotul Palatului Consuliilor. Vibrațiile lui te pătrund și pentru o clipă respirația se oprește și toate capetele se întorc într-acolo. Apoi revin și ascultă cu atenție vorbele actorilor.

Bucățile de teatru pe care urmează să lucrăm „ca să ne facem mâna” sunt alese din repertoriul clasic și modern: Shakespeare, Goldoni, Garcia Lorca, Molière, Becket etc. Din orgoliu lucrăm și autori români: Caragiale, Ionescu. Ne bucurăm timp de o lună de fiecare gest nou, de fiecare nuanță găsită, învățăm unii de la alții, ne îmbogățim reciproc.

Seară de seară, la ora 21 ne întâlnim. Unii dintre ei vin direct de la lucru, dar sunt la fel de veseli, plini de dorința de a învăța și de a fi pe scenă. Bucățile de teatru



lucrate le prezentăm la Teatro Comunale și sunt destinate unui public restrâns. Doar rudelor și prietenilor. Emoțiile sunt, însă, la fel de mari. Am fost părtaș la sărbătorile locale, care reunesc toată comunitatea: Palio della Balestra, Festa dei quartieri. Am lucrat cu magicienii bandierelor, adică cu Gli Sbandieratori, dar și asta e o altă poveste...

Ciao Gubbio. Ti voglio bene...

PELERINAJ IONESCO - necesitatea intimității sau o glumă bună? -

Vasilica ONCIOAIA

„Deosebirea dintre o fire de intelectual și o fire de artist este că acesta din urmă mai întâi acționează, din nevoie, și numai după aceea încearcă să înțeleagă ce a făcut; în vreme ce intelectualul, el, mai întâi gândește, apoi, în raport cu concluziile la care a ajuns, își hotărăște comportarea.” (Jean-Louis Barrault, *Amintiri pentru mâine*)

Am un defect: când vreau să povestesc despre ceva memorabil, întotdeauna încep cu alte evenimente ori situații care au făcut ca lucrul respectiv să fie memorabil în viața mea. Îmi aduc aminte că, într-o vreme, voiam să scriu o carte pe care însă nu am început-o pentru că nu știam cât de departe să mă întorc în timp pentru a ajunge la lucrul despre care voiam să scriu!... E penibil să scrii o carte al cărei subiect se află la mijlocul ei... De aceea sunt aproape fericită că trebuie să explic de ce a fost memorabilă doar o zi din călătoria aceasta!

Pelerinajul Ionesco începuse cu trei săptămâni în urmă, când mă hotărâsem să plec în Franța, culmea, sub un alt pretext, acela al unei băi de limbă. Era modul meu de a viețui pasiv mai aproape de Ionesco. Am nevoie să fiu pasivă înainte de a acționa. Nu cred în planuri și acțiuni. Cred în misiune și acțiune. Planurile sunt un rezultat al rațiunii, pe când misiunea e consecința unei introspecții; ea nu exclude planurile, dar are în plus o latură contemplativă, un *silentium* interior în care inima dialoghează cu stăpânul universului, un spațiu în care imposibilul devine posibil înainte ca asta să se concretizeze în acțiune; conștientizarea misiunii e creuzetul în care Dumnezeu își pune forța lângă a ta și scoate la lumină un rod care, indiferent cum arată, e întotdeauna surprinzător...

Când, în drum spre Taizé, trenul s-a oprit la Vichy, toată ființa mea a tresărit la gândul unei întâlniri personale cu Ionesco. Fizic e posibil, pășind pe urmele lui. Nu eu eram aceea care hotăra, ci el era acela care mă chema. Să fii chemat pe nume. Asta e cea mai mare bucurie pe care ți-o poate face un prieten.

Pe 6 septembrie, eu, cea mai săracă pelerină, aveam 200 de euro pentru o plimbare cu Ionesco. Am luat micul dejun la *auberge*, mi-am salutat prietenii emigranți de pe străduța unde locuiam și,

îmbrăcată cu ciorapi roz și fustă de mătase, am plecat spre Mont Parnasse.

La ieșirea din subteran se afla un desen cu semnificațiile pe care le-a avut de-a lungul timpului cartierul artei și al artiștilor. Parizienii își încetineau și ei pasul pentru a privi alături de mine peretele cu pricina. Îl cercetau cu atenție câteva clipe, după care se îndepărtau: nimic nou...

Ies la suprafață și văd o librărie care mă atrage cu nenumărate cărți la preț redus și cu vederi alb-negru pentru prieteni. Aleg câteva, pierd jumătate de oră căutând volumul cu picturile lui Ionesco, o ediție care știu că a fost făcută în tiraj redus în Austria, dar încerc și eu marea cu degetul, că doar mă aflu în cartierul prietenului meu, Ionesco, după care întreb unde e cimitirul. Librăreasa, înțelegând că mă aflu pe acolo în călătorie de suflet, îmi răspunde cu ochii umezi de emoție că domnul Ionesco a locuit chiar în față, peste bulevard. Mă uit la blocul cu pricina, mă uit la librăreasă, ne uităm una la alta și înțelegem că domnul Ionesco e încă prezent în cartier. Emoție, fericire, două surâsuri. Ies.

Multe cafenele, care de care mai ademenitoare. Un francez se urcă pe o motocicletă, mă vede și încremenește; de mult nu i-a mai trecut pe dinainte o femeie atât de strălucitoare! Îi cade țigara din gură.

Foarte aproape e o biserică. Intru. Un mort. Nu e asta ceea ce caut. Eu caut un viu! Traversez, merg pe o străduță cu magazine mici de brânzeturi și vinuri; mă întreb dacă Ionesco nu și-o fi făcut cumpărăturile de acolo; ajung în capătul străzii, văd un indicator și inima începe să-mi bată mai tare: pe săgeata indicatoare scrie „Mont Parnasse 96”.

Întreb o doamnă unde e cimitirul. Îmi arată un drum străjuit de copaci. Verdeată. E pe gustul meu. Înaintez cu emoție și pe măsură ce înaintez cresc în perplexitate: de o parte și de alta numai magazine funerare: cruci, plăci, flori, coșulețe, toate spre mai marele confort al familiei mortului. Și mă întreb la rândul meu: cum să nu se fi gândit atât la moarte, când avea toate condițiile fizice s-o facă?! Dacă ar fi luat cafeaua zilnic în colțul străzii, ar fi avut zilnic această perspectivă!

Intru în cimitir. E soare și am venit la întâlnire cu Ionesco. Mă cucerește din prima ochire a unui indicator: Ionesco e pe parcela numărul 11. 11 e numărul meu favorit; de unde, Doamne iartă-mă, știe?! Mă face să zâmbesc. Merg, merg, și nu-l descopăr. Știu că mă orientez prost, așa că nu-mi pierd răbdarea. Știu că mă așteaptă; n-am sentimentul că aș merge printre cruci, ci că sunt într-un cartier ca

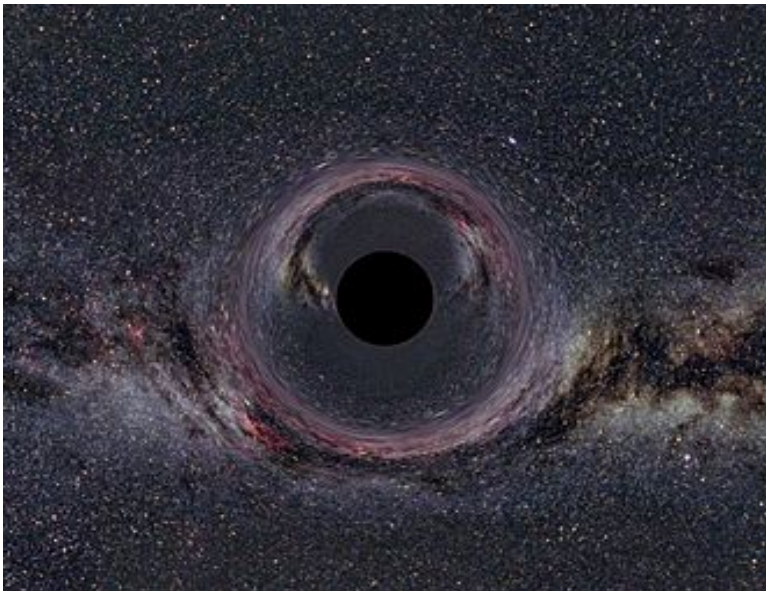
oricare altul. Că-l sun la ușă ori că merg la mormânt, e o întâlnire la fel de călduroasă. Portarul îmi dă o hartă, mă orientez mai bine. Niște americani mă întreabă: „Scuzați, vă rog, unde e mormântul lui Beckett?” Descoperim pe hartă că sunt vecini. Hm!... Surâd: absurdul e că absurdii glumesc absurd și după moarte.

Ajung la mormânt. Alb, simplu, undeva, într-un colț, scrie să ne rugăm pentru el. Ar trebui să am un aparat de fotografiat? Nu am. Ce să fac? Mă uit, tac, aștept, nu mă mai gândesc la nimic. Suntem aici, împreună. Mda!... poate că singurul lucru bun e să fac ce spune; văd o bancă, mă așez, scot rozariul și mă rog. Rozariul Divinei Îndurări. Un om trece pe lângă mormânt cărând o valiză pe roțile. Poate că în alte condiții m-aș fi întrebat ce caută un om cu valiza prin cimitir?!

Acum însă nu mă întreb. Intrerup rozariul și realizez că valizele din teatrul lui Ionesco sunt un obiect la fel de banal ca și celelalte: ceștile, masa, scaunul, ușa, fereastra, patul. Valizele din teatrul lui Ionesco sunt cele pe care le-a cărat autorul mutându-se dintr-o casă în alta, dintr-un oraș în altul, locul de depozit al amintirilor sale. Înainte de a fi un simbol, sunt o realitate.

Continui rozariul. Stau un timp și surâd trecătorilor. Sunt fericită. Ce să fac? Mă duc la cafeneaua din colț. Începe să plouă. Sunt mulți turiști și asta face ploaia și înserarea mai frumoase. Am bani să-mi cumpăr o plăcintă cu brânză și cu stafide. Astăzi pot să mă plimb cu orice mijloc de transport, am bilet pentru toate. Trece prin fața mea un autobuz. Văd că scrie Saint Michel, merg în stație și mă urc.

EVENIMENTE



LA PRAGA, PRINTRE PĂPUȘARI, ÎNFIINȚÎND O UNIUNE

Bogdan ULMU

În vară, am avut cinstea să fac parte dintr-un juriu internațional, la Praga. La finele festivalului, directorul său, minunatul om de teatru Todor Ristic, ne-a propus să înființăm o... Uniune teatrală. Am fost convocați atunci, în biroul viitoareii asociații de creație, artiști din douăsprezece țări.

Am fost încântat, evident, de idee, deoarece, cred eu, *uniunile* nu prisosesc; mai există, pe glob, asociații similare (UNIMA, ASSITEJ), dar nu există și o limită în alcătuirea tovarășilor nobile: instituțiile destabilizatoare & dezbinatoare, mi se par a fi, întotdeauna, în exces...

Recent, deci, am fost invitați la primul congres WAP (World Association of Puppeteers). Ne-am cunoscut, ne-am recunoscut, am băut o șampanie și am trecut la treabă. Am discutat statutul asociației, rațiunea din care s-a născut, motivul pentru care am optat pentru ea. Am căutat soluții viabile pentru a face cunoscute, mai bine, școlile de păpușari din țările noastre, pe glob. S-a propus editarea unui trimestrial profesional. S-au ivit idei de spectacole colective, workshop-uri, festivaluri, cursuri cu profesori din țări diferite. S-a vorbit de expoziții de marionete și DVD-uri. S-a discutat despre o bibliotecă de specialitate, internațională. Despre circulația textelor dedicate celor mici (că e un exces de dramatizări, pe glob, și o criză de teme noi, treimiiste). S-au schimbat adrese și *e-mailuri*, pentru ușurarea comunicării.

După opinia mea, s-a discutat cu exces de ocrotire și diplomație, despre UNIMA: să nu repetăm nimic din ce face UNIMA, să nu jignim UNIMA prin înființarea WAP, să avem grijă că mulți dintre noi sunt și membri UNIMA... Păi, zic eu, am venit în WAP tocmai pentru că UNIMA a rămas o organizație cvasi/onorifică, cu circuit închis!

Am făcut proiecte multe, multe, în cele patru zile și s-au iscat chiar, în timpul acestor prelungite discuții, mici polemici. În fond, teatrul înseamnă și *conflict*, nu doar dialog, nu?!... A doua seară, am asistat cu încântare la un spectacol de operă cu păpuși – *Don Giovanni* – al teatrului-gazdă; de precizat că reprezentația împlinește, în martie, zece ani (peste 2.500 de reprezentații!). Mulți înainte!

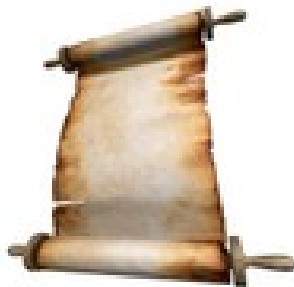
A doua zi, am fost primiți, după o percheziționare atentă la intrare (cam ca la aeroport!), de șeful Comisiei pentru Cultură al Parlamentului ceh; ne-am prezentat fiecare și am explicat de ce suntem acolo și am căutat să punem în valoare inițiativa lui Todor Ristic. Întorși la sediu, am semnat o petiție prin care ceream Guvernului, Parlamentului și Ministerului Culturii din Cehia să sprijine organizația noastră non-profit. Cine-au fost semnatarii? Iată-i : Behrouz Gharibpour (Iran), Miryam Reategui (Peru), Iuri Tairov (Ucraina), Valid Dakroub (Liban), Sten Wallin (Suedia), Valeri Bugaev (Rusia), Valid Badr (Egipt), Gabriel Apostol (România), Sid Ahmed Meddah (Algeria), Ronny Aellbreht (Belgia), Robert Waltr (Slovenia), Jerry Bickel (SUA) și, ultimul pe listă, autorul acestor modeste rândulețe. Reprezentanții Cehiei (Ristic și Petrovic) nu au mai semnat, deoarece demersurile lor repetate erau binecunoscute autorităților locale.

Am adus în țară, cu mine, câteva cereri de adeziune și legitimații, în alb; pînă la viitoarea întrevvedere, din iunie, vreau să organizez aici o filială promițătoare.

Atașez și o fotografie făcută la Congres, în sala Parlamentului; în spatele nostru se vede celebra tapiserie, foarte veche, cu panorama Pragăi:



REZUMATE
SUMMARIES
RÉSUMÉS



IDENTITY AND INTERCULTURALITY

IDENTITÉ ET INTERCULTURALITÉ

INTERTEXTUALITÉ, INTERLUDICITÉ, INTERTHÉÂTRALITÉ

Anca-Maria RUSU

La critique considère aujourd'hui que tout texte renvoie implicitement et explicitement à d'autres textes. Ce phénomène, appelé en général *intertextualité* est baptisé *transtextualité* par Gérard Genette. La notion d'intertextualité a été proposée par Julia Kristeva dans son discours critique à la fin des années 60 et s'est imposée rapidement, devenant indispensable à toute analyse littéraire. Il s'agit du mouvement par lequel un texte récrit un autre texte; l'intertexte se définit comme l'ensemble des textes qu'une oeuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (l'allusion) ou *in praesentia* (la citation). Si on admet que tout texte emprunte autant aux textes précédents qu'il apporte une information nouvelle, que tout texte est un intertexte, on peut supposer qu'il en sera de même pour le jeu de l'acteur: il emprunte, comme le dramaturge d'ailleurs, à d'autres façons de jouer, à d'autres styles, à d'autres arts du spectacle et surtout il se situe aux confins du jeu des autres personnages de la pièce. L'acteur, le metteur en scène et l'auteur dramatique citent donc, volontairement ou non, d'autres manières de jouer, de construire le spectacle ou le texte proprement-dit, ce qui nous oblige à avoir recours aux notions d'*interludicité* et d'*interthéâtralité*.

**THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ACTOR AND THE
AUDIENCE.
BROOK'S EMBRACE AND GROTOWSKI'S MEETING**

Adina-Elena POPESCU

Theatre exists in the *here* and *now*. It is what happens at that precise moment when you perform, that moment when the world of the actors and the world of the audience meet. It is a moment like a miracle, it is a special moment when the actor and the audience become one.

In Grotowski's terminology, the act of performance is an act of sacrifice, of sacrificing what most people prefer to hide - this sacrifice is his gift to the spectator.

Peter Brook believes that the actors and audience are true sub-systems, opening themselves up to each other, they embrace and love each other, as in a love story.

**COMMUNICATION AND INTERACTION IN CONTEMPORARY
THEATRE**

Ruxandra BUCESCU-BĂLĂIȚĂ

Theatre is an art that starts, develops and ends under the almighty sign of communication. The actor must know all the shapes and stages of communication, both verbal and non-verbal. Studies showed that, usually, we communicate more through our body movements, face expressions or tone of voice than through words. It is in the correct way of applying the different parameters of communication that the true art of a professional actor lies.

THE THEATRICAL SIGN AND ITS FUNCTIONS, THEATRICAL COMMUNICATION

Alexandru SAVU

Theatrical signs are both verbal and non-verbal. The first group includes sounds, words, dialogues between actors and also pauses. The non-verbal signs are gestures, movements, mimicry and pantomime. All these give essence to the main characteristic of theatre: its theatricality, and contribute to the final target of this art: to offer an illusion, especially one of happiness.

THE IDENTITY OF THE WORK OF ART

Alina TRACHE

What makes a show, an object or any other human production become a work of art is still an issue that arises many debates. What is the identity of a work of art? The creator gives form and content, the receiver changes the content and even the work of art in itself has a development of its own through time. It comprises an intention and an effect that may change in accordance with the situation or expectations. The characteristics that make a work of art be art can be judged mostly taking particular cases and not on the whole. Nevertheless, the work of art communicates something and communicates itself at the same time; it is interpreted, it opens towards the world and encloses a world. Everything happens in a cyclic dance that can be considered the identity of the artistic phenomenon itself.

ANTHROPOSEMIOTIC ELEMENTS OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE IN PUPPETRY STYLE

Raluca BUJOREANU

The puppetry show has always been a form of a typical manifestation for an intercultural dialogue. The partners who speak in a puppetry style have never needed translation, because the interculturality was established by anthroposemiotic signs through a theatrical speech with puppetry characteristics.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ART OF THE SHAMAN AND THE ART OF THE ACTOR

SÚTŐ Andras

Both the shaman and the actor experience other realities and ecstasy through their own senses and their own beings. They identify themselves completely with the character they want to impersonate. They learn to behave like them, even make the same sounds. In the end, they create a resonance between the physical world, the psychic world and the universal energetic fluid.

INTERCULTURAL ELEMENTS IN RECENT PERFORMANCES DIRECTED BY ANDREI ȘERBAN IN ROMANIA

Olțița CÎNTEC

The article presents the way in which Andrei Șerban, the widely acknowledged scene director born in Romania, uses intercultural

issues in his latest performances staged in his native country. His intercultural approach started in the 70s with *A Greek Trilogy*, at the La Mama ETC, in New York, a performance that launched his international career. In the past few years, Șerban – who is a professor at Columbia University, has worked a lot in Romania, with the National Theatres in Cluj Napoca and Sibiu. His stage work has been carefully observed by Oltița Cîntec, who detected some interesting elements of interculturality in those performances, which can create a valid frame of analysis. She has written about *The Seagull* by A.P. Cehov (The „Radu Stanca” National Theatre in Sibiu), *Uncle Vania* by A.P. Cehov (The Hungarian State Theatre in Cluj Napoca) and *Don Juan in Soho* by Patrick Marber (The „Lucian Blaga” National Theatre in Cluj Napoca). Some intercultural elements that the author emphasizes are: the dialogue between historical periods and cultures; the universal factor behind the national languages; the clash of culturally-based micro-universes as urban/rural or artistic/common life and so on.

Oltița Cîntec has a PhD degree in Theatre Theory, has authored four books in the performing arts field, is co-author of a Romanian theatre dictionary and of hundreds of studies and articles about the Romanian and foreign contemporary theatre. She is a member of ITCA (International Theatre Critics Association) and her theoretical work has been rewarded by several nominations and national prizes.

A CHARACTER ACROSS THE CULTURES OF THE WORLD

Irina DABIJA

Don Juan is one of the most famous characters who passed over the borders of literature into the realm of music reaching the climax in Mozart's *Don Giovanni*. All countries have a writer, poet, musician with works having the famous Don Juan as a protagonist, but probably the culture with the most works inspired by this eternal conqueror is Spain. Each Don Juan work builds up a different

character who makes his own story in a different way. Out of this multitude of characters we will try to make a classification.

1. Tirso de Molina's and Jose Zorilla's Don Juan

Tirso de Molina's and Jose Zorilla's Don Juans are young, catholic, lively, eager to live their lives intensely. Their youth makes them act hastily, without thinking of the consequences.

2. Azorin's and Valle-Inclan's Don Juan

The two writers present an already mature Don Juan. Azorin's does not even try to conquer a woman. Valle-Inclan's is seen in four different periods of his life: as a young man in *Sonata de primavera y de estio*, as a mature man in *Sonata de otono* and in his old age in *Sonata de invierno*. There are some of Tirso's and Zorilla's features in Valle-Inclan's character: he makes conquests, wants to conquer a would-be nun, without success though.

CULTURAL IDENTITY BETWEEN TIME AND THE SELF. ARISTOTLE - FROM ETHICS TO VIRTUE

Ioana BUJOREANU

The crisis of humanism is followed by the crisis of ideologies in different areas, but with important aesthetic consequences: the denial of value standards and the inclinations toward art and both old and new aesthetics.

SPOKEN VOICE vs SINGING VOICE BETWEEN TECHNIQUE AND ARTISTIC MESSAGE

Paula CIOCHINĂ

The paper presents the importance of a thorough understanding of the anatomy and physiology involved in producing sounds so as to enhance the expression of the artistic message. It starts from a

number of examples in order to discuss the necessity of correctly building the conditional reflexes that need to solve a variety of problems regarding the vocal technique. These problems occur during the artistic transfiguration of the message that the singer or the artist tries to convey to the public.

LE THÉÂTRE ALGÉRIEN

Meddah SID-AHMED

Le théâtre algérien a épousé son temps. Il existe depuis les temps anciens. Des théâtres de la période romaine existent toujours à Tipaza et Timgad. Le théâtre algérien dit moderne a eu ses premières prémices aux 19^{me} et 20^{ème} siècle. On jouait des pièces relatant des faits historiques. Les valeurs arabes et islamiques étaient mises en valeur. Ces spectacles intéressaient surtout les élites et laissaient la majorité du peuple à l'écart de cet art du fait qu'ils étaient joués en arabe classique. Ce qui a donné un élan à l'émergence d'un théâtre algérien moderne c'est les tournées faites par des troupes égyptiennes au début du 20^{ème} siècle. Après l'indépendance des courants se sont développés. Un théâtre d'état était très entreprenant. L'idéologie socialiste en ce temps a donné paradoxalement un élan de qualité à la pratique du théâtre. Le théâtre amateur avait aussi son mot à dire. Le théâtre algérien a connu beaucoup de problèmes et semble dans une passe difficile d'autant que beaucoup de grands auteurs nous ont quittés et que la relève tarde à émerger. La prolifération d'association de jeunes qui font du théâtre est un signe encourageant pour l'avenir.

MASK AND IDENTITY

THE IDENTITIES OF THE MASKS

Gavril SIRITEANU

The history of masking is as old as the history of mankind. Every cultural period has its own way of reflecting human and superhuman characteristics through masks. Besides the various techniques employed in its plastic confection, besides the styles or different materials used, scholars will continue to study the mechanism of creation through which terrestrial life and supernatural existence are condensed through symbols, abstract or precise representations, into this amazing form of communication: the mask. Masks will continue to be alive, will continue to have a distinct evolution in the artistic traditions of every culture. They will remain an open window for interethnic dialogue.

THE MASK

- a tool of universal theatrical communication –

Anca ZAVALICHI

The idea of writing the present article arose from my observations concerning the historical and social significance of the theatrical mask that counts among the most basic and inspired inventions of the human being. I have attempted at proving with various examples from different eras and civilizations, namely from the *nō* Japanese theatre and from Ion Sava's *Macbeth*, that the mask is a theatrical tool that Avant-garde contemporary directors should take into consideration in their attempt to achieve syncretic performances that should focus on surprising images.

Moreover, in the turmoiling globalizing process that we are going through, the theatrical mask continues to be a universal tool of communication as it does not use a specific language, nor does it belong to a specific civilization; it relies on universal signs and symbols and yet it preserves the characteristics of the civilization it originates from.

THE MASKS OF *DISNEYLAND*

Aurelian BĂLĂIȚĂ

Disneyland is not just a place for fun, but mainly a place for education. We learn something through each of the *lands* we travel. It is also a social phenomenon, regarding its multiplicity at different levels, in Orlando, Tokio, Hong Kong, and Europe as well. There are millions of people enjoying its wonders, too. It is almost 50 years old and it is still developing. It is a place where the synchretism between arts becomes overwhelming, a place of cultural confluences for people of all ages, all races, all nationalities and all professions. Disneyland proves that dreams come true for the bold and the faithful.

PORTRAITS, ROLES, IDENTITIES

A SPEECH ABOUT IDENTITY

Anca Doina CIOBOTARU

The fiction imagined by the scenographer or the director speaks about their hidden thoughts and memories. The confession is inherent. Reality, passing through emotions, imagination and the ludic sense, gains new structures; among dialogues lie real pages of a diary describing the identity of the artist. It is up to the ability and culture of the receiver to grasp the bits of confessions.

A fortunate meeting was the show *The House In the Suitcase*, directed by Natalia Dănăilă, which is a journey back into childhood and contains a high degree of innocence specific to this age. The starting point, Arghezi's text, allows the director to recreate a universe of harmony, security and equilibrium in the midst of the family, childhood and game. Many real memories are mixed in this show which is half fiction and half journal.

EMIL BOTTA, A PRINCE OF MELANCHOLY

Dionisie VITCU

Frequently, dying means being forgotten. It happens not only to the ordinary people, whose spirits were not embodied in works of art, but also to the ones visited by the Muses, whose names meant something in their time. 24th July was the 30th anniversary of Emil Botta's death, well-known in the philological area as well as in the theatre area. Emil Botta was appreciated even by Tudor Arghezi, and nowadays he is sinking into oblivion. Dionisie Vitcu, who had met Emil

Botta, is one of the few that understood his value as an actor and a poet. He proposes us a short remembering of the artistic life and activity of the one he calls: "the prince of melancholy".

MACBETH – A FRESCO OF RECENT HISTORY

Raluca DELEANU

They say Shakespeare is our contemporary. The Romanian director Mihai Mănuțiu successfully demonstrates this idea on the stage of the National Theatre in Iași, where he put on *Macbeth*, keeping the central idea of the play: the fight for power. Through the show, he manages to make reference to issues in the recent history of mankind, such as: the war in the Middle East, the atrocities in the prison of Guantanamo, violence in the video games, fights for monopoly among corporations. In this way, *Macbeth* becomes a very actual "play of ideas".

SEARCHING INSIDE THE CHARACTER OF LADY MACBETH

Luminița RUSU-TESCU

The scenic alternative to *Macbeth* proposed by de Mihai Mănuțiu carries the audience in other actuality, in the extreme situations of our contemporary existence. Military clothes, guns, bullets suggest a continuous fight, as excessive as in the video games. The images are very strong and the sound is rather aggressive. There are many shouts, shots, noises made by hitting iron with clubs. The scenario flows fluently, in a logic and condensed way, without altering

the main story. Stage movement, music and scenography contribute efficiently to conveying the desired meaning to the spectator.

A GENEROUS ... MISER

Florin FAIFER

On the stage of the National Theatre in Iași, Molière's *The Miser* found itself a great interpreter of Harpagon in the person of Dionisie Vitcu. He did not perform merely to make the audience laugh, but he also found that subtle characteristics of the role that show Harpagon as a tragic figure too. Only a truly talented actor can give such generous nuances to an old fixed character.

HISTORY AND MYTH IN *THE RESCUE* BY JOSEPH CONRAD

Raluca CIOCOIU

Besides romance, there is in **The Rescue** an interesting narratorial game in which stories circulate on the verge of becoming part of history, others just disappear and yet others turn into myths. In the end the conquering story is not the Western colonial one, but its oriental mythical version.

THE THEATRE EXPERIENCE

THE IVORY TOWER

Irina SCUTARIU

Each and every year, we celebrate the poet Mihai Codreanu at the Pogor Museum, as a natural tribute from an institution dedicated to the history of literature. Following this heritage, in past November we recalled the personality of this great local sonnet creator, during extended cultural actions. Lectures and conferences were given regarding the poet's works, book exhibitions took place, as well as a mask collection exhibition in collaboration with the students of „G. Enescu” Art University (guided by lecturer Gavril Sireteanu); a sonnet declaim competition was held. And last but not least, the ***Ivory tower*** show was performed by the 1st year students under the supervision of lecturer Octavian Jighirgiu, and directed by the undersigned.

PASSPORT

- a non-verbal exercise and a plea for deleting human boundaries -

Octavian JIGHIRGIU

Passport is a plea for the silent expression of the human being – with a borderline subject about limits. The limits of our understanding, the limits of the man of action, the limits of communication, the limits of our vital area over which any foreign passage could be considered as intrusion. It often happens that we lack the appropriate words required to express an idea. The limits of the human intellect put before extreme external factors may show a non-verbal

representation. In such moments, our body language is meant to replace the missing or unconceivable words. Gestures or facial mimics may play here the role of a redeemer.

L'INCONTRO CON GUBBIO

Emil COȘERU

Una prova di descrivere l'incontro con Gubbio, la piccola città umbra, con la sua gente amante del teatro, disposta a faticare per portare sul palco scenico tanti personaggi, interessati di nuove esperienze, arricchendo nostro spirito con loro amicizia e loro entusiasmo. Si tratta di Compagnia „La Fama”.

IONESCO PILGRIMAGE

- necessity of intimacy or a good joke? -

Vasilica ONCIOAIA

Initially, I went to France to enjoy the language at its home. Then, the trip became a pilgrimage in the places linked to Eugen Ionesco, who is so dear to my soul. The day I prayed at his grave is a memorable day for me, a day full of emotions and also joy.

EVENTS

IN PRAGUE, AMONG PUPPETEERS, FOUNDING A UNION

Bogdan ULMU

This summer, I had the honour to be part of an international jury, in Prague. At the end of the festival, the manager, Todor Ristic, a wonderful man of theatre, proposed that we found a theatre union. Artists from 12 contries were convoked in his office. I was thrilled by the idea, as, in my opinion, unions are never too many. Returning to my home country, I brought with me the application forms so that many others can join our efforts to enhance communication between artists of different cultures.

SUMAR:

IDENTITATE ȘI INTERCULTURALITATE

Intertextualitate, interludicitate, interteatralitate, Anca-Maria RUSU
....p. 4

Actorul și publicul - întâlnire grotowskiană și îmbrățișare brookiană,
Adina-Elena POPESCU p. 13

Comunicare și interacțiune în teatrul contemporan, Ruxandra
BUCESCU-BĂLĂIȚĂ p. 18

Semnul teatral și funcțiile sale. Comunicarea teatrală, Alexandru
SAVU p. 26

Identitatea operei de artă, Alina TRACHE p. 30

*Aspecte antroposemiotice ale dialogului intercultural în stil
păpușăresc*, Raluca BUJOREANU p. 37

Relația dintre arta șamanului și arta actorului, SÚTŐ Andras p. 44

*Elemente de interculturalitate în montările recente din România ale lui
Andrei Șerban*, Oltița CÎNTEC p. 46

Un personaj ce străbate culturile lumii, Irina DABIJA p. 55

Identitate culturală între timp și sine. Aristotel – de la morală la virtute,
Ioana BUJOREANU p. 62

Vocea vorbită și cântată între tehnică și mesaj, Paula CIOCHINĂ
p. 67

Le théâtre algérien, Meddah SID-AHMED p. 73

MASCĂ ȘI IDENTITATE

Identitățile măștilor, Gavril SIRITEANU p. 76

Masca - instrument de comunicare teatrală universală, Anca ZAVALICHI p. 82

Măștile din Disneyland, Aurelian BĂLĂIȚĂ p. 89

PORTRETE, ROLURI, IDENTITĂȚI

Discurs despre identitate, Anca Doina CIOBOTARU p. 96

Emil Botta, un prinț al melancoliei, Dionisie VITCU p. 99

Macbeth - frescă a istoriei recente, Raluca DELEANU p. 102

Căutări în interiorul personajului lady Macbeth, Luminița RUSU-TESCU p. 104

Un Avar...generos, Florin FAIFER p. 105

Istorie și mit în Țărutul refugiului de Joseph Conrad, Raluca CIOCOIU p. 107

EXPERIENȚA TEATRULUI

Turnul de fildeș, Irina SCUTARIU p. 116

Passport, de Octavian JIGHIRGIU p. 121

Cum am pășit în Gubbio, Emil COȘERU p. 129

Pelerinaj Ionesco, Vasilica ONCIOAIA p. 132

EVENIMENTE

La Praga, printre păpușari, înființând o uniune, Bogdan ULMU ... p. 136

REZUMATE p. 139

CONTENTS:

IDENTITY AND INTERCULTURALITY

- Intertextualité, interludicité, interthéâtralité*, Anca-Maria RUSU p. 4
- The Relationship Between the Actor and the Audience. Brook's Embrace and Grotowski's Meeting*, Adina-Elena POPESCUp. 13
- Communication and Interaction in Contemporary Theatre*, Ruxandra BUCESCU-BĂLĂIȚĂ p. 18
- The Theatrical Sign and Its Functions. Theatrical Communication*, Alexandru SAVU p. 26
- The Identity of the Work of Art*, Alina TRACHE p. 30
- Anthroposemiotic Elements of the Intercultural Dialogue in Puppetry Style*, Raluca BUJOREANU p. 37
- The Relationship Between the Art of the Shaman and the Art of the Actor*, SŰTŐ Andras p. 44
- Intercultural Elements in Recent Performances Directed by Andrei Serban in Romania*, Olțița CÎNTEC p. 46
- A Character Across the Cultures of the World*, Irina DABIJA p. 55
- Cultural Identity Between Time and the Self. Aristotle – From Ethics to Virtue*, Ioana BUJOREANU p. 62
- Spoke Voice vs. Singing Voice Between Technique and Artistic Message*, Paula CIOCHINĂ p. 67
- Le théâtre algérien*, Meddah SID-AHMED p. 73

MASK AND IDENTITY

- The Identities of the Masks*, Gavril SIRITEANU p. 76

The Mask – A Tool of Universal Theatrical Communication, Anca ZAVALICHI p. 82

The Masks of Disneyland, Aurelian BĂLĂIȚĂ p. 89

PORTRAITS, ROLES, IDENTITIES

A Speech About Identity, Anca Doina CIOBOTARU p. 96

Emil Botta, A Prince of Melancholy, Dionisie VITCU p. 99

Macbeth – *A Fresco of Recent History*, Raluca DELEANU p. 102

Searching Inside the Character of Lady Macbeth, Luminița RUSU-TESCU p. 104

A Generous ... Miser, Florin FAIFER p. 105

*History and Myth in **The Rescue** by Joseph Conrad*, Raluca CIOCOIU p. 107

THE THEATRE EXPERIENCE

The Ivory Tower, Irina SCUTARIU p. 116

Passport, Octavian JIGHIRGIU p. 121

L'incontro con Gubbio, Emil COȘERU p. 129

IONESCO PILGRIMAGE - necessity of intimacy or a good joke? , Vasilica ONCIOAIA p. 132

EVENTS

In Prague, Among Puppeteers, Founding A Union, Bogdan ULMU p. 136

ABSTRACTS p. 139